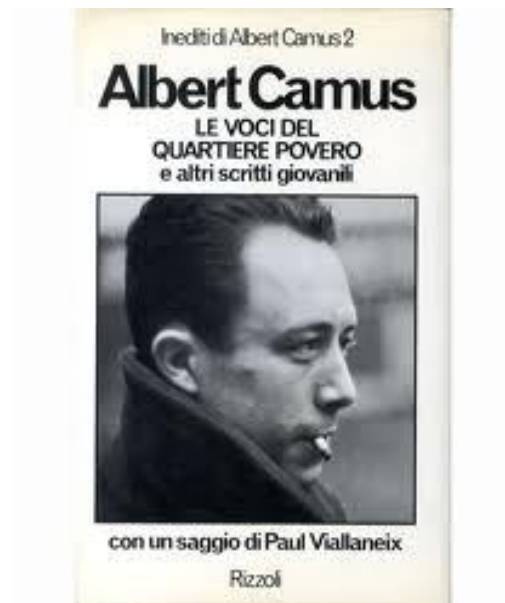


Albert Camus
LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO
e altri scritti giovanili





Albert Camus nacque a Mondovì (Costantine), in Algeria, nel 1913, da una famiglia di artigiani. Laureatosi in filosofia rinunciò alla carriera universitaria per ragioni di salute. Per qualche anno si dedicò al teatro (1934-1938), quindi si stabilì a Parigi, dove scrisse articoli per vari giornali. Durante la seconda guerra mondiale prese parte alla Resistenza e dopo il 1945 divenne redattore-capo di "Combat". Dal 1947 si dedicò esclusivamente alla letteratura. Opere: "Il diritto e il rovescio" (1937); "Nozze" (1938); "Lo straniero" (1942); "Il mito di Sisifo" (1942); "Lettere a un amico tedesco" (1945); "La peste" (1947), romanzo in cui è simbolicamente adombrata la condizione umana. Precisò poi il suo pensiero in racconti ("La caduta", 1956; "L'esilio e il regno", 1957), in saggi ("L'estate", 1954), ma soprattutto ne "L'uomo in rivolta" (1951), e in articoli riuniti sotto il titolo "Actuelles" (1949-1954-1958). Scrisse anche per il teatro: "Il malinteso" (1944), "Caligola" (1945), "Lo stato d'assedio" (1948), "I giusti" (1949). Nel 1957 gli fu conferito il premio Nobel per la letteratura. E' morto nel 1960, a Villeblevin, Yonne, in un incidente stradale.

INDICE

Nota

IL PRIMO CAMUS

1. Il primo uomo

Note

2. Il sogno

Note

3. La testimonianza

Note

4. La povertà

Note

5. Il sole

Note

6. L'enigma

Note

7. La ripetizione

Note

Nota bibliografica

SCRITTI GIOVANILI DI ALBERT CAMUS

Presentazione

1932

AVVERTENZA

UN NUOVO VERLAINE

JEHAN RICTUS, IL POETA DELLA MISERIA

LA FILOSOFIA DEL SECOLO

SAGGIO SULLA MUSICA
INTUIZIONI

1. Deliri
2. Incertezza
3. La volontà di menzogna
4. Augurio
5. Ritorno su me stesso

1933

NOTE DI LETTURA
LA CASA MORESCA
IL CORAGGIO
MEDITERANEE
MEDITERRANEO
DAVANTI ALLA MORTA
PERDITA DELLA PERSONA AMATA
DIALOGO DI DIO CON LA SUA ANIMA
CONTRADDIZIONI
L'OSPEDALE DEL QUARTIERE POVERO
L'ARTE NELLA COMUNIONE

1934.

IL LIBRO DI MELUSINA
Racconto per bambini troppo tristi
Il Sogno della fata
Le Barche
LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO

Origine e costituzione dei testi.

ooo

NOTA

La pubblicazione degli "Inediti di Albert Camus" è stata decisa dalla famiglia e dagli editori dello scrittore allo scopo di venire incontro al desiderio di numerosi studiosi, critici, studenti e, più generalmente, di tutti coloro che s'interessano alla sua opera e al suo pensiero.

Non è senza scrupoli che si dà inizio a questa pubblicazione. Severo con se stesso, Albert Camus non pubblicava niente alla leggera. Perché dunque offrire al pubblico un romanzo lasciato da parte, conferenze, articoli (da lui stesso scartati per la raccolta "Actuelles"), dossier, addirittura abbozzi di opere?

Semplicemente perché, quando si ama uno scrittore e lo si studia a fondo, ci si augura spesso di poter conoscere tutto di lui. Coloro che sono in possesso degli inediti di Camus ritengono che sarebbe un abuso non rispondere a questo legittimo desiderio e impedire a coloro che lo desiderano la lettura, per esempio, de "La morte felice" o dei "Diari di viaggio".

Gli studiosi che sono stati condotti dalle loro ricerche, anche quando Camus era ancora in vita, a consultare i suoi scritti giovanili o i suoi testi più tardivi, ma poco conosciuti o ancora inediti, ritengono che l'immagine dello scrittore non può che risultare più delineata e ulteriormente arricchita dalla loro lettura.

L'edizione degli "Inediti di Albert Camus" è diretta da Jean-Claude Brisville, Roger Grenier, Roger Quilliot e Paul Viallaneix. Gli "Inediti" non si limiteranno alla stampa di testi non pubblicati o di cui attualmente è difficile prendere conoscenza. Essi accoglieranno anche studi suscettibili di gettare una luce nuova sull'opera di Camus.

IL PRIMO CAMUS

di Paul Viallaneix

AVVERTENZA

Alla Nota bibliografica si riporta l'elenco delle opere citate nel seguente saggio, a eccezione di quelle di Camus, per le quali le note rimandano all'edizione della Pleiade (2 voll.: "Théâtre-recits-Nouvelles" e "Essais").

1. IL PRIMO UOMO

«La morte e l'opera. Vicino a morire, egli si fa leggere la sua ultima opera. Non è ancora ciò che voleva dire. La fa bruciare. E così muore senza consolazione, con qualcosa che schiocca nel petto come un accordo spezzato.»

"Carnets", 1, dicembre 1938, pagg. 131-32.

Il giovane Camus non voleva diventare uno scrittore militante (1) In Francia però il corso della storia determinò il successo delle sue prime opere. Nella notte e nella nebbia dell'oppressione nazista, l'atto di fede finale del "Mythe de Sisyphe" ridestò una luce flebile, ma salutare: «Anche la lotta... basta a colmare un cuore d'uomo. Bisogna immaginare Sisifo felice (2)». Gli adolescenti che allora decisero di «resistere» all'ordine costituito, come altri, in seguito, hanno scelto di «contestarlo», si ispirarono a questo "sursum corda". Poi ci fu "Caligula". L'addio dell'eroe sconfitto, lanciato dalla voce di Gerard Philipe, gettò una cruda luce sull'anno di disgrazia 1945, che, subito dopo la liberazione dell'Europa, era stato disonorato dalla scoperta dei campi di sterminio, dalla sanguinosa sommossa di setif e dall'ecatombe di Hiroshima: «La mia libertà non è quella buona... Oh! la notte è pesante! Siamo colpevoli per sempre! Questa notte è pesante come il dolore umano (3)».

Agli orrori della guerra tennero dietro le violenze del dopoguerra, che non furono tutte verbali. Camus, editorialista di "Combat", si credette in dovere di sviluppare la testimonianza che la sua opera, concepita ad Algeri durante gli ultimi anni di pace (4), si era trovata ad offrire a Parigi, al tempo dell'Occupazione. La maggior parte dei suoi lettori apprezzarono il suo coraggio. Altri, sempre più numerosi tra l'intellighenzia parigina, si fecero beffe della sua cocciutaggine. Tutti quanti avevano preso l'abitudine di attendere da lui la massima del giorno. E' per questo che ci si gettò sulla "Peste" come su una favola, con l'intenzione di scoprirvi una morale, invece di considerare gli sforzi

che l'autore dell'"Étranger" aveva compiuto per rinnovare il suo stile narrativo e per trasporre l'esperienza dell'Occupazione in un'opera d'arte.

Camus, pubblicando "L'Homme révolté", rese più grave il malinteso che lo divideva dai suoi fautori come dai suoi avversari. Accreditò involontariamente l'errore che aveva commesso per primo Sartre cercando nell'"Étranger" una illustrazione romanzesca del pensiero del "Mythe de Sisyphe" (5). Da quel momento l'attacco in piena regola condotto contro la sua «filosofia» sembrò togliere valore alla sua opera letteraria. Di fronte alle debolezze dell'una, ci si affrettò a concludere che l'altra aveva fatto il suo tempo. Dapprima nauseato, Camus reagì contro il processo che gli veniva intentato. "L'Exil et le Royaume", "La Chute", alcuni suoi adattamenti teatrali, come il mirabile "Requiem pour une nonne", segnarono le tappe del suo ritorno verso la letteratura. A Stoccolma, nel discorso che pronunciò quale vincitore del premio Nobel, si presentò come un «artista» (6), non come un moralista, e ancor meno come uno di quei professori di virtù di cui il Clamence della "Chute" doveva ereditare e ridicolizzare il farisaismo. Ma era troppo tardi, o troppo presto, perché l'accusato si discolpasse definitivamente. Gli nuoceva la sua stessa gloria. Gli aveva creato attorno un personaggio col quale doveva fare i conti! In attesa dei libri che un giorno gli avrebbero restituito la sua figura di puro scrittore, sopportava malvolentieri l'incomprensione che gli si opponeva. Quando gli chiesero: «Che cosa crede che i critici francesi abbiano trascurato nella sua opera?», rispose, spazientito: «La parte oscura, ciò che c'è in me di cieco e di istintivo. La critica francese si interessa soprattutto alle idee (7)». Già da tempo, forse ricordando il destino di Meursault, si domandava come ristabilire la verità, la sua verità. In uno dei suoi "Carnets", all'epoca della polemica con Sartre, notava: «Chi testimonierà per noi? Le nostre opere. Ahimè! Ma allora chi? Nessuno, nessuno a parte... quelli che ci amano... Ma l'amore è silenzio: ciascuno muore sconosciuto (8)». Infatti morì sconosciuto, come lo Jan del "Malentendu", per non aver saputo, o voluto, declinare la propria identità al momento opportuno.

Oggi sembra meno difficile abbordare il vero Camus. Tutta una nuova generazione lo legge senza preoccuparsi del ruolo che le circostanze gli avevano potuto assegnare quasi suo malgrado. Classica, la sua opera lo

è diventata non, come succedeva una volta, col tempo, ma grazie alla sua rapida diffusione per il mondo. Questo classicismo la protegge dalle passioni della storia che, dopo averla garantita, rischiava di relegarla in un passato sepolto. Tradotta in più di venti lingue (9), accolta nelle culture più diverse, ha cessato di appartenere alla generazione francese di cui era stata la coscienza. Camus non sarà stato un secondo Jules Romains, un altro Martin du Gard (10).

Nel dubbio, si riconsideri la sua testimonianza. Nessuna interpretazione circostanziale ne ha esaurito tutto il significato... "L'Étranger" rimane un enigma. "La Peste" rivela la complessità dei suoi protagonisti. Chi è Tarrou? Chi è Rieux? Chi è Grand? Chi è Cottard? Molto astuto, o molto sciocco, chi li saprà definire con una formula, anche se pronunciata dall'uno o dall'altro di loro (11). Le loro figure, immobili sotto la luce di un'attualità che fu scottante, svaporano ormai nel chiaroscuro della vita romanzesca. "L'État de siege" attende il regista che, più felicemente di Barrault, sappia rendere sensibile la sua poesia a un pubblico rinnovato. Forse è arrivato il momento di liberare tutta la forza simbolica che racchiudono questi testi, invece di trattare Camus, con rispetto o malizia, da ex-combattente della letteratura «engagée». Potrebbe essercene uno più opportuno? La letteratura, dopo aver fatto lungamente la guerra, calda o fredda, apparentemente ha smobilitato, e riprende gusto ai puri esercizi verbali. Dal canto suo la critica si convince di dover concentrare la sua attenzione sul sistema di segni, di forme e di immagini che lo scrittore inventa per trasmettere un messaggio in se stesso estraneo all'arte. Si presenta dunque l'occasione di restituire Camus alla letteratura, di restituire ai suoi libri il carattere equivoco che molti loro titoli annunciano abbastanza bene: "L'Envers et l'Endroit", "L'Exil et le Royaume". Si riparerebbe così lo scacco di Jonas che, preso in trappola dalla sua fama, perì sotto la pressione dei suoi ammiratori.

A differenza dell'ammirazione, che è tirannica, l'amicizia è liberale. Camus ha bisogno del suo aiuto per ridiventare se stesso. Possa trovare oltretomba, tra i suoi lettori, i «veri amici» della favola, di cui si lamentava, nel segreto dei suoi "Carnets", di esser stato privo. «Tutti e due su di me per distruggermi, reclamando la loro parte senza respiro, senza mai, mai tendermi la mano, venirmi in aiuto, amarmi finalmente per quello che sono, e perché rimanga quello che sono (12).»

Ma chi è dunque lo scrittore mal amato che bisogna amare, finalmente, per quello che fu? Augurandosi che l'amicizia lo aiuti a «restare» quello che è, Camus si definisce implicitamente come un essere fedele. In effetti, tutta la sua opera, lirica o raziocinante, è un monumento di fedeltà. Essa si ripete; tradisce delle ossessioni, la minore delle quali non è, dall'"Étranger" alla "Peste", dai "Justes" alla "Chute", quella del processo e del giudizio. Più che riformarsi, essa si approfondisce, dalla "Mort dans l'âme" al "Malentendu", da "Noces à Tipasa" a "Retour à Tipasa" (sarà l'influenza del mito nietzschiano dell'eterno ritorno?). Ignora i rinnegamenti, di cui Camus sembra scongiurare il maleficio raccontando l'avventura demoniaca di un «rinnegato». Tesa fino alla rigidità nella sua volontà di coerenza, non riuscirebbe ad adattarsi alle metamorfosi e alle conversioni. Dunque Camus inventa poco. Impotenza o partito preso? Della fantasia, senza dubbio limitata, di cui dispone, tiene a freno gli scarti. Raramente le lascia le briglie come nella rapsodia della "Mer au plus pres". Si vieta di giocare al profeta, di anticipare il futuro alla maniera di Huxley o di Breton, di accogliere nella sua opera le chimere della speranza. I doni presenti della vita gli sembrano più preziosi. Ma li celebra con misura. Il poeta di "Noces" è un asceta, non un gaudente. La radicale novità di ogni istante non basta a fissare e nutrire la sua fantasticheria. Non è uomo da praticare la virtù di disponibilità che Gide, uno dei suoi primi maestri, gli ha predicato: «Felice chi non s'attacca a nulla sulla terra e si porta dietro un eterno fervore attraverso le costanti mobilità (13)».

Camus non è fratello di Nathanaël. Al fervore gidiano, come pure alla speranza cristiana, preferisce la fedeltà, o, almeno, «la promessa di fedeltà che ogni vero artista, ogni giorno, fa a se stesso, in silenzio» (14). Il Regno che contrappone all'Esilio appartiene al passato. E' un Paradiso perduto. La confidenza dell'"Été à Alger": «E' noto che la patria si riconosce sempre al momento di perderla (15)» si trasforma, nel "Mythe de Sisyphe", in massima universale: «La nostalgia è il marchio dell'umano (16)».

Chi dice nostalgia dice nostalgia della propria terra. Per sua natura, Camus è tentato di seguire l'esempio di Ulisse. E' sempre disposto a rivedere la sua patria. Anche prima di essere passato attraverso la prova dell'esilio, gli basta, nel 1936, percorrere le strade di Praga, per la verità sotto l'effetto di una violenta scossa affettiva, perché il pensiero delle

sere d'estate della sua adolescenza «dolcissime nella luce verde e piene di donne giovani e belle» (17) lo assalga e gli ordini di invertire la rotta. L'odissea diventa nella "Mort heureuse" itinerario romanzesco... Patrice Mersault, che dopo l'assassinio di Zagreus ha voluto viaggiare per godere meglio la sua emancipazione, scopre a sua volta, sulle rive della Moldava, malgrado il fascino dell'arte barocca, «una solitudine senza fervore in cui l'amore non contava più»; sente «la nostalgia di città piene di sole e di donne, con sere verdi che sanano le ferite» (18). Non gli resta che tornare, anche lui, verso Algeri, verso «la casa davanti al mare» dove lo attendono le sue tre amiche, le «stupidelle». Il prestigio delle spiagge primitive è così forte da soggiogare la cupa Martha del "Malentendu", che non le conosce, ma sogna di scoprirle. Finalmente, con "Retour à Tipasa", si ha il ritorno del figliol prodigo.

Ma Camus, che si ricorda di esser stato filosofo, si lascia prendere solo nella misura in cui vi accondiscende dalle illusioni della nostalgia. La sua si colloca molto al di sotto della superficie sentimentale dell'io in cui fluttuano i rimpianti di un Du Bellay. Questo sradicato non s'illude che il suo tormento si placherà alla sola vista della terra ritrovata. Conosce la vanità dei pellegrinaggi. A Tipasa, nel 1953, quando ritorna sui suoi passi, non manca di rivolgersi l'avvertimento d'obbligo: «E' una grande follia, e quasi sempre punita, quella di tornare nei luoghi della propria giovinezza e voler rivedere a quarant'anni ciò che si è amato e di cui si è fortemente goduto a venti (19)». Se si permette, malgrado tutto, la follia di «ritornare al porto», lo fa per penetrarsi, come René Char, della «verità perduta», più familiare a Plotino che ai geografi, «a cui ormai ogni giorno ci avvicina, benché per lungo tempo non abbiamo potuto dire niente di lei se non che era la nostra patria, e che lontano da lei soffrivamo l'esilio» (20).

Per una volta, fidando nella promessa ricevuta da un poeta che è anche un amico, Camus riporta nel futuro il Regno: «Infine si formano le parole, spunta la luce, un giorno la patria riceverà il suo nome. Oggi un poeta l'annuncia magnificamente, e ci ricorda già, per giustificare il presente, che essa è "Terra e brusio, in mezzo ad astri impersonali" (21). Ma in altre circostanze, restituito alla propria ispirazione, lo cerca, come Proust, nella memoria. Gli dà il nome del paese in cui ha visto la luce, confessando che ha il «male d'Algeria». Quale sarà il suo dolore quando capisce, nel 1958, che la terra santa dei suoi ricordi deve

cambiare volto! La morte gli risparmierebbe la disgrazia di perdere, ancora una volta e per sempre, la sua patria visibile.

Ma al diavolo i discorsi patetici! Snaturerebbero la fedeltà che lega Camus alla sua «verità perduta» E' anche troppo evidente che essa non si confonde col comune sentimento della nostalgia. E' tutta spirituale. Difficile a viverci, è anche difficile a esprimersi. Per lungo tempo Camus la lascia trapelare solo attraverso finzioni. Ma finalmente viene il tempo, con la riedizione dell'"Envers et l'Endroit" nel 1958, in cui ne svela i segreti. Dopo aver riletto il suo primo libro, che data dal 1937, si meraviglia di scoprirvi il modello, non soltanto dei suoi scritti posteriori, ma anche di quell'opera completamente veritiera che non ha ancora prodotto e che forse non concepirà mai. Nella sua vita d'uomo e di scrittore, decisamente non avrà mai cessato di seguire il comandamento delle "Nourritures terrestres": «Diventa chi sei». Ma ecco che a quarantacinque anni raggiunge l'età della fedeltà cosciente: «Di sicura scienza so questo,» afferma «che un'opera umana non è nient'altro che questo lungo procedere per ritrovare attraverso le strade tortuose dell'arte le due o tre immagini semplici e grandi su cui il cuore si è aperto una prima volta. Ecco perché forse, dopo vent'anni di lavoro e di produzione, continuo a vivere con l'idea che la mia opera non sia neppure incominciata (22)».

La testimonianza di Camus conferma quella di Peguy che osservava, a proposito delle «sorde preparazioni» della sua giovinezza, che «vent'anni, trent'anni di lavoro accanito, tutta una vita di fatica non farà e non disfarà ciò che è stato fatto e disfatto una volta per tutte» (23) In un certo senso è questo il destino dell'artista moderno. Non compone la sua opera come faceva l'artista classico, proponendosi un modello preso dalla tradizione e copiandolo. Lo inventa. O almeno crede di inventarlo. Ma, se si conosce, si accorge di obbedire anche lui a una legge di imitazione che, per essere affatto interiore, non è per questo meno evidente. Che cosa gli permette, in effetti, la libertà di cui crede di godere, se non di riprodurre, di atteggiare a capolavoro la sua prima visione del mondo e dell'esistenza, senza mai darle una forma definitiva? Cosciente di questa dipendenza che regola la sua carriera e che egli confessa nella "Preface" all'"Envers et l'Endroit", Camus decide di accettarla pienamente. Si fa un dovere di consacrare tutto un romanzo al modello che ha sempre seguito, all'idea platonica di cui i

suoi libri successivi hanno descritto soltanto l'ombra che danzava accanto alla caverna. Mette in cantiere "Le Premier Homme", come se volesse smentire un tragico presentimento della sua giovinezza, annotato, nel dicembre 1938, nei "Carnets": «La morte e l'opera. Vicino a morire, egli si fa leggere la sua ultima opera. Non è ancora ciò che voleva dire. La fa bruciare. E così muore senza consolazione, con qualcosa che schiocca nel petto come un accordo spezzato (24)».

Chi è dunque questo «primo uomo», primo in virtù di un'anteriorità più che temporale, che bisogna sempre, «dopo vent'anni di lavoro e di produzione», afferrare e attirare al centro di una favola che gli assomigli? Camus in un primo tempo lo identifica con suo padre. Pensando a se stesso, scrive: «Quel segreto che aveva avidamente cercato di conoscere attraverso i libri e le persone, adesso gli sembrava strettamente legato a questo morto, a ciò che era stato e ciò che era diventato; e capiva di aver cercato lontano ciò che era accanto a lui». Ma la tomba di Saint-Brieuc, dove dorme per sempre lo zuavo della Marna, rimane enigmatica. A Solferino, la piccola fattoria del podere Saint-Apôtre dove era nato suo figlio è occupata da coloni venuti da fuori. E che cosa sapere dalla vedova dello scomparso? Nulla, neppure l'amore materno la può far uscire dal suo silenzio. Dunque Camus non ha ricevuto in eredità l'argomento profondo dei suoi racconti, dei suoi canti e dei suoi drammi. E' lui, l'orfano di Belcourt, il «primo uomo», il modello di cui ha dato molteplici schizzi e di cui bisogna ricostruire il ritratto. Il primo Camus, «figlio di nessuno», resta da scoprire.

Note al cap. 1

N. 1. La diffidenza che la letteratura impegnata ispira a Camus non si manifesta soltanto nell'atteggiamento del giovane scrittore. Egli la esprime a più riprese nell'"Alger republicain". A proposito della "Conspiration" di Paul Nizan, l'11 novembre 1938: «Da molti anni si è scritto e discusso bellamente attorno all'adesione. Ma, a conti fatti, è un problema futile quanto quello dell'immortalità, una faccenda che un uomo risolve dentro di sé e su cui non bisogna discutere. Si aderisce come ci si sposa. E quando si tratta di uno scrittore, gli effetti dell'adesione vanno giudicati sulla sua opera» ("Essais", pag. 1396). Oppure, a proposito del romanzo di Ignazio Silone, "Vino e pane": «Se quest'epoca c'insegna qualcosa, è che l'arte rivoluzionaria non può fare a meno della grandezza artistica, senza ricadere nelle forme più umiliate del pensiero» ("Essais", pag. 1398).

N. 2. "Le Mythe de Sisyphe", "Essais", pag. 198.

N. 3. "Caligula", 4, 14; "Théâtre", pag. 108.

N. 4. Esiste un manoscritto completo di "Caligula", indirizzato a Jean Paulhan nel 1939. Nel maggio 1940, "L'Étranger" è finito; in settembre, la prima parte del "Mythe de Sisyphe". Camus lavorava a "Caligula" dal gennaio 1937, all'"Étranger" dal maggio 1938.

N. 5. Jean-Paul Sartre, "Situations", 1, «Explication de l'"Étranger"», pagg. 99-121.

N. 6. E' il primo termine di cui si serve per presentarsi. "Discours de Suede", "Essais", pag. 1072.

N. 7. "Derniere interview d'Albert Camus" (20 dicembre 1959), "Essais", pag. 1925.

N. 8. "Carnets" inediti.

N. 9. Ci si farà un'idea del numero e della diversità di queste traduzioni consultando la bibliografia delle opere pubblicate che Roger Quilliot ha allegato agli "Essais", pagg. 1933-1943.

N. 10. Ha mai pensato Camus che il suo destino letterario potesse essere paragonato un giorno a quello di Martin du Gard? Per quanto gli concerne, ammira "Les Thibault" e "Jean Barois", «unico grande romanzo dell'età scienziata» e ritiene che il loro autore, «uomo di

perdono e di giustizia», resti «il nostro perpetuo contemporaneo». Confer "Roger Martin du Gard", "Essais", pagg. 1131-1155.

N. 11. I lettori della "Peste" hanno spesso preso a torto per una parola d'ordine la formula di Tarrou: «Essere un santo senza Dio». Bisogna ricollocarla nel contesto del racconto, 4, 6, "Théâtre - recits - Nouvelles", pag. 1425.

N. 12. "Carnets" inediti.

N. 13. A. Gide, "Les nourritures terrestres", 4; "Romans... Oeuvres lyriques", pag. 184.

N. 14. Ultime parole del "Discours de Suede", "Essais", pag. 1075.

N. 15. "Noces, L'été à Alger", "Essais", pag. 75.

N. 16. "Le Mythe de Sisyphe", "Essais", pag. 110.

N. 17. "L'Envers et l'Endroit", «La mort dans l'âme», "Essais", pag. 36.

N. 18. "La Mort heureuse", 2, 1, pag. 109.

N. 19. "L'Été", «Retour à Tipasa», "Essais", pag. 869.

N. 20. Prefazione all'edizione tedesca delle "Poésies" di René Char, "Essais", pag. 1166.

N. 21. Ibid.

N. 22. Prefazione a "L'Envers et l'Endroit", "Essais", pag. 13.

N. 23. peguy, "L'Argent", pag. 7.

N. 24. "Carnets", 1, pagg. 131-132.

2. IL SOGNO

«Sogniamo sempre, non costa niente.»

Jehan Rictus, "Soliloques du pauvre"

Negli esercizi letterari dell'adolescenza, ritorna frequentemente una parola: «stanchezza» (1) Il Pazzo, di stampo nietzschiano, che dialoga col narratore di "Retour sur moi même", vorrebbe concludere la conversazione con questo paradosso: «Cercare per non trovare. Sempre. Perché tu sei troppo tormentato per abbandonare la ricerca. Ma, vedi, almeno avremo trovato qualcosa. - E cosa? dissi. - La sfinitezza». Ma il suo interlocutore è soddisfatto solo per metà. Benché Gide gli abbia vantato il fascino delle «attese» (2), non riuscirebbe a preferire la «caccia» alla «cattura». Soffre della sua «stanchezza» e la confesserebbe piuttosto come l'amatore di musica di "Incertitude": «Quanto a me, sono stanco, terribilmente stanco. Stanco di cercare la verità e la felicità..., stanco di tutto, incapace di cercare e di agire, nutrito di stanchezza». Sì, il giovane Camus, attorno ai vent'anni, attraversa una crisi di scoraggiamento, che non riesce a dissimulare ostentando un'elegante disinvoltura. L'esperienza di una malattia da cui non è sicuro di guarire esacerba dolorosamente il suo amore per la vita. Si getta sugli «alimenti terrestri». Ma, non dovendo vincere i divieti di un'educazione puritana, non canta vittoria. L'amarezza che segue il piacere gli diventa troppo sensibile perché l'edonismo gidiano basti alla sua felicità. Da buon algerino, si ricorda che la carne di cui ha il culto è peritura. Non dissocia le immagini della morte da quelle della vita (3). Il suo «fervore» è già tragico.

Ma è anche stanco della povertà, peguy direbbe certamente della miseria, in cui è vissuto in famiglia. Nasconde fieramente, di fronte ai giovani borghesi che sono diventati suoi amici, le umiliazioni che essa gli ha inflitto. Ma queste bruciano ancora. Che asprezza nella rivolta che Zagreus lascia trasparire all'inizio della "Mort heureuse": «Ci

logoriamo la vita a guadagnare del denaro... Aver denaro significa aver tempo... Il tempo si compera... Tutto si compera! (4)». E che violenza nella risoluzione che prende Mersault di assassinare e spogliare il suo protettore per assicurarsi i mezzi per vivere libero! Al suo esordio, Camus rimugina la crudele esperienza del suo ingresso nel mondo dei ben pasciuti. Dovrà attendere a lungo prima di liberarsi di certi segreti, prestando, per esempio, a Jacques Cormery, il protagonista del "Premier Homme", «la vergogna e la vergogna di aver vergogna» che ha conosciuto lui stesso quando, accettato al liceo Bugeaud, si trovò sul punto di scrivere, sulla sua scheda personale, accanto alla dicitura «professione dei genitori», la parola «domestici».

Come perdonarsi quel cattivo pensiero e molti altri ancora? Forse solo la sicurezza di essere amato da Dio... Ma il giovane Camus non spera di ricevere un simile soccorso. Legge la Bibbia (5), ma non ammette la Rivelazione. Della prima comunione, preparata e ricevuta in gran fretta, prima del concorso per le borse, conserva solo il ricordo «di un mistero senza nome, in cui le persone divine nominate e rigorosamente definite dal catechismo non c'entravano per nulla». Poi ha tolto dalle sue letture l'informazione religiosa che un prete manesco gli aveva rifiutato. Studia i mistici, in particolare Teresa d'Avila. Medita Pascal e sant'Agostino. Su consiglio del suo maestro Jean Grenier, s'interessa anche ai testi sacri dell'India. Loda Claudel per aver «compreso» che «l'uomo da solo non è nulla, che deve darsi a qualcosa di più alto». Potrebbe fare sua la confessione del suo Pazzo: «La verità è che cerco di credere». Quando redige "L'Art dans la Communion", sceglie come epigrafe la formula pascaliana: «... E non posso approvare che quelli che cercano gemendo». Dimostra la stessa buona volontà dei libertini a cui era dedicata l'"Apologetique de la religion chretienne". Ma ne condivide anche e soprattutto lo smarrimento, se si continua a prestar fede all'"Art dans la Communion": «Quando un giovane si trova alle soglie della vita e prima di qualsiasi impresa, generalmente sente salire dentro di sé una grave sfinitezza e un profondo disgusto per tutte le miserie e le vanità da cui viene insozzato proprio mentre cerca di tenersene lontano e prova un istintivo rifiuto... Dubita: delle idee generali, delle convenzioni sociali, di tutto ciò che ha ricevuto. Cosa più grave, dubita anche dei sentimenti più profondi: Fede, Amore. Prende coscienza della propria nullità. Eccolo solo, nudo e disorientato». Stanco di dubitare, il

giovane libertino cerca una consolazione nell'umorismo. Certi giorni immagina un Dio solo, nudo e disorientato come lui, che dialoga con la sua anima e si lamenta con lei del suo destino di Dio inaccessibile: «In fin dei conti, mi annoio. Perché, in pratica, è un certo numero di millenni che sono solo. E gli scrittori hanno un bel dire che la solitudine fa la grandezza, non sono mica uno scrittore, io!... La verità è che mi annoio. Onniscienza, onnipotenza, è un po' sempre la stessa cosa (6)».

Ma il più delle volte Camus rimane serio. Invece di scaricarla su Dio, si propone di comprendere la sua «sfinitezza». La riflessione filosofica, a cui Grenier lo inizia, lo aiuta a diagnosticare il suo male. Impara ad analizzare il «desiderio di unità, di assoluto», di «partecipazione» che lo tormenta e che non è caratteristico, checché ne dicano i sociologi, della mentalità cosiddetta primitiva (7). Lo ritrova in Plotino e si dedica a seguire col pensiero le «ipostasi» che conducono l'anima fino alla contemplazione dell'Uno. Ammira questa «meditazione di solitario, innamorato del mondo nella misura in cui esso non è che un cristallo in cui gioca la divinità», questo «pensiero tutto penetrato dei ritmi silenziosi degli astri, ma inquieto per il Dio che li governa» (8). Tuttavia, posto di fronte al bell'edificio delle "Enneadi", si accorge forse che la sua mente, se si presta alla speculazione teorica, difficilmente aderisce a un sistema. Donde l'attrazione che esercita su di lui la filosofia intuitiva di Bergson. Sarà la filosofia del secolo e di una cultura che mobilita le forze irrazionali dell'uomo? Indubbiamente lo spera. Ma quale non è la sua delusione quando Bergson pubblica "Les deux sources de la morale et de la religion"! La confessa in uno dei suoi primi testi stampati, un articolo della rivista "Sud" (giugno 1932). Ha quasi diciannove anni: «Si attendeva una specie di morale o di religione tutta istintiva che fosse come una verità rivelata. Si attendeva una specie di vangelo forgiato dall'intuizione e fatto per essere compreso intuitivamente. Quale più grande destino Bergson avrebbe potuto sognare per la sua filosofia? "Les deux sources de la morale et de la religion" mi hanno deluso... Bergson non ha portato a termine la sua opera. Ma forse verrà qualcun altro, più giovane, più ardito... Allora avremo forse questa filosofia-religione, questo vangelo del secolo, nell'attesa del quale il genio contemporaneo erra dolorosamente (9)».

Si è tentati di supporre che il giovane censore ambisca a supplire lui stesso alle manchevolezze del maestro e a inventare la «filosofia-

religione», il «vangelo del secolo» Ma sarebbe imprudente discernere troppo presto in lui il futuro moralista del "Mythe de Sisyphe" e dell'"Homme revolté" «Non sono un filosofo» risponderà, nel 1945, in un'intervista concessa a "Servir" (10) I suoi primi scritti confermano la sincerità di questa dichiarazione. Più sull'arte, infatti, che sulla filosofia fa affidamento l'allievo di Grenier per attenuare la sua «stanchezza». In essa vede una salutare evasione, che procura a volontà l'oblio del sogno. Il rimedio è adatto al male. Ma sappiamo in quale indigenza materiale e morale, in quale solitudine affettiva Camus ha trascorso la sua infanzia, circondato da creature nobili, ma rozze e quasi mute? Per lui non c'era rifugio più naturale dell'oblio e non c'era oblio più innocente, meglio difeso da un'infedeltà colpevole, del sogno. Perciò sogna, prestissimo e molto. Ma sogna ancor meglio imparando a leggere. Per questo figlio di analfabeti, il mondo irreali dei libri è un Paradiso doppiamente riservato. I manuali della scuola elementare, concepiti per i bambini della metropoli, gli aprono l'accesso a una terra insolita. Vi incontra «bambini col berretto e la sciarpa di lana, e gli zoccoli ai piedi, che se ne tornano a casa nel freddo gelido trascinando gli zoccoli su strade coperte di neve, fino a quando scorgono il tetto imbiancato della casa, dove il camino fumante li avverte che la zuppa di piselli cuoce sul focolare». Li dipinge a sua volta in redazioni fiabesche. Si abitua così bene a fuggire la realtà nella finzione che quando il signor Germain, il maestro, legge ad alta voce "Les Croix de bois", egli non pensa seriamente ad accostare il racconto di Dorgeles al destino di suo padre «morto per la Francia»; piuttosto si meraviglia di fare conoscenza di eroi da leggenda «vestiti di panni pesanti induriti dal fango, che parlano una lingua strana e vivono dentro buche sotto un cielo di obici, di razzi e di pallottole». A casa la festa continua sotto il lume a petrolio e malgrado le proteste intempestive della nonna. Lo scolaro divora gli album dell'"Intrepide" e i "Pardaillan", e poi "I tre Moschettieri". Crescendo, organizza meglio la sua passione. Ogni giovedì si reca alla biblioteca comunale. Fin dall'ingresso respira il sacro odore delle rilegature, si raccoglie davanti agli scaffali pieni di sogni, attende l'ispirazione che fisserà la sua scelta, si presta religiosamente ai riti del prestito. Per strada, si affretta a sfogliare i volumi che ha preso per scoprirvi le premesse della sua evasione settimanale. Ritrova con gioia quell'innocente universo in cui la ricchezza e la povertà sono

ugualmente interessanti, perché «perfettamente irreali». E la madre accarezza con tenero rispetto la testa del figliol prodigo. Egli entra in una vita che lei non ha mai conosciuto.

Alla stessa età, Sartre fa della lettura un'esperienza completamente diversa. Non solo non lo separa dai suoi, che sono dei borghesi colti, ma lo inserisce più profondamente nella loro comunità. Fa parte della sua educazione. Tutta una carriera di scrittore e soprattutto un serio esame dell'opera compiuta non basteranno a insegnargli che è stato preso in trappola dalle parole e che la realtà gli è rimasta inaccessibile. Questo divorzio tra letteratura ed esistenza, di cui Sartre prende coscienza molto tardi, Camus lo scopre invece con l'apprendimento della lettura. E la sua condizione di bambino povero in un primo tempo glielo rende caro. Apprezza i "Soliloques du pauvre", non già perché Jehan Rictus sacrifica ad un certo realismo, ma perché canta i sogni del suo eroe:

"Rêvons toujours, ça coûte rien" (11)

Per la verità, tutte le arti trovano la loro giustificazione in un comune rifiuto del reale. Camus, guidato da compagni che hanno avuto la fortuna di ricevere un'educazione musicale, abbagliato dall'estetica di Schopenhauer e di Nietzsche, si convince che Beethoven, Chopin e Wagner lo possono guarire dalla «stanchezza». Nell'"Essai sur la musique", testo, per la verità, più ambizioso che profondo, che dà alla rivista "Sud" (giugno 1932), sviluppa con compiacimento la sua convinzione. Vi definisce la musica come «l'espressione di un mondo ideale» e sogna la redenzione di cui essa contiene, secondo lui, la promessa: «Avendo la possibilità di vivere in un mondo più puro, esente da ogni meschinità, l'uomo dimenticherà i suoi grossolani desideri e i suoi ignobili appetiti. Otterrà così più facilmente quella vita spirituale che dovrebbe essere lo scopo di ogni esistenza... Musset era molto vero e profondo, nella sua battuta, quando diceva: 'E' la musica che mi ha fatto credere in Dio (12)». L'intrepido sognatore completa, grazie all'"Art dans la Communion", la sua teoria. Vi analizza l'architettura della casa araba, con l'intenzione di dimostrare che essa predispone, nel segreto del patio, dopo l'ingresso a cupola e il lungo corridoio, una brusca e sorprendente evasione. «A questo processo

architettonico» precisa «si può far corrispondere una sorta di principio affettivo. Se si pensa all'inquietudine che aleggia sotto la cupola dell'ingresso, che s'insinua nell'incerta attrattiva del corridoio azzurro, viene illuminata una prima volta, ma ritrova un corridoio esitante per arrivare all'infinita verità del patio, non si può credere che dalla cupola al patio si svolga una volontà d'evasione che corrisponde esattamente all'anima orientale?» Non si sa se l'architetto Jean de Maisonseul ebbe comunicazione di questa pagina né se approvò il suo amico. La prima estetica professata da Camus sembra più solida quando ne verifica i principi contemplando affreschi di Giotto in cui, a spregio delle leggi del moto, «i personaggi sono irrigiditi nel silenzio di un'azione perfetta» e le loro figure sovrastano la scena per «restituire all'uomo la sua preminenza spirituale». Ma è naturalmente dell'irrealtà della letteratura che tratta più volentieri lo studente che sta per lasciare il liceo di Algeri. L'eccellente signor Mathieu non ottiene che il suo allievo attenui la sua tesi nel rispetto dei dati della storia letteraria. Non gli resta che denunciare un nuovo plagio di Nietzsche, quando dice, in una dissertazione sui rapporti tra tragedia e commedia, questa perentoria conclusione: «La tragedia greca è nata dal bisogno di sfuggire ad una vita troppo dolorosa. Non cercando di rendere la vita più gradevole, i Greci l'hanno annichilita con la tragedia, col sogno. Quella che Schiller chiamava l'"ingenuità greca", non era altro che la facoltà di far scomparire la vita e sognare. Questa ipotesi torbida e seducente ci sembra particolarmente adeguata al problema che ci interessa. La tragedia come la commedia non avrebbero altro scopo che dispensare l'oblio (13)».

Sognare, sognare con la penna in mano, per dimenticare la sua «stanchezza», ecco lo scopo che Camus persegue in molti dei suoi primi saggi. Sotto il titolo bergsoniano di "Intuitions", raccoglie, nell'ottobre 1932, una serie di testi che egli stesso presenta come «fantasticherie»; «Queste fantasticherie sono nate da grandi stanchezze. Esse stanno a indicare l'augurio di un'anima troppo mistica, che chiede un oggetto per il suo fervore e la sua fede. Se spesso sono scoraggiate, è perché nessuno ha voluto il loro entusiasmo. Se a volte sono negative, è perché nessuno ha voluto le loro affermazioni. Ma malgrado i ristagni, gli errori, le esitazioni e le stanchezze, vi permane il fervore, pronto alle sovrumane comunioni e alle azioni impossibili». Le "Intuitions"

mettono in scena dei personaggi avulsi da ogni azione: un giovane, un vecchio, un melomane, un pazzo. Tutti sono dei sognatori, fratelli dello «straniero» di Baudelaire, innamorati delle «meravigliose nubi», di cui Camus e Fremenville recitano a due voci l'interrogatorio lungo le strade di Algeri (14). Ma, per parte loro, si rinchiudono in una stanza comune. Piuttosto che abbandonarli alle loro rispettive chimere, Camus intesse tra loro un dialogo che gli permette di esprimere i propri pensieri. S'indovina che si ricorda di "Così parlò Zarathustra". Ma gli mancano il lirismo e la fantasia di Nietzsche. Sembra più adatto ad imitare i "Traites" di Gide. Il fatto è che egli resiste suo malgrado al richiamo della fantasticheria. Essa si addice indubbiamente meno di quanto vorrebbe al suo talento che si cerca; e disturba anche il suo scontroso pudore.

A seguito di questo fallimento abbandonerà il suo progetto di evasione letteraria? L'amore di una donna gli ispira il desiderio di un nuovo tentativo, che sarà l'ultimo. Simone Hié, che egli sposa il 16 giugno 1934, è una fervida lettrice di racconti di fate. Egli la vede con gli occhi di Merlino; ama in lei un'altra Melusina. E' lei a sciogliere i nodi della sua troppo tesa sensibilità. Voleva sognare scrivendo, ma non osava farlo, e lei gli infonde questa audacia. Egli la trova, spontaneamente, quando la mattina, prima di uscire, scrive il tenero biglietto che saluterà il risveglio della sua bella addormentata nel bosco: «Vorremmo spezzare i confini troppo angusti del pensiero e dell'umano, sopra al Tempo, oltre lo Spazio. E poiché lo vogliamo, è cosa fatta. Prenderò la mia bambina per mano e la farò sedere accanto a me. Poi lei mi guarderà a lungo e, gli occhi negli occhi, seguiremo le lente navigazioni verso i mari sconosciuti che solcò la nave di Sinbad. Ecco: ci siamo». Ma c'è ancora di meglio da fare. Il primo Natale della loro vita in comune, Camus posa sulla tavola o infila in una scarpa della sua compagna (e perché non in una scarpina di vetro?) "Le Livre de Malusine". E' un sottile quaderno di scuola che contiene un racconto e la narrazione di due sogni, uno di una fata, l'altro di un bambino.

Camus annuncia, nel prologo del "Conte pour des enfants trop tristes", la sua intenzione di fuggire accanto alle fate la vita banale. «E' tempo di parlare delle fate. Per sfuggire all'intrepida malinconia dell'attesa, è tempo di creare mondi nuovi. Non crediate, d'altronde, che i racconti di fate mentano. Mente chi li dice. Ma, non appena raccontati, il miracolo

delle fate aleggia nell'aria e va a vivere la sua vita, reale, più vero della quotidiana insolenza.» Il miracolo operato si produce più d'una volta. Lo stile del "Livre de melusine" respira una certa allegria. Si libera parzialmente delle pesantezze che impedivano lo slancio delle "Intuitions". Ci sono personaggi che cercano di vivere. La buona grazia della fata che canta e danza contrasta graziosamente con la rigidità dell'orgoglioso cavaliere che spinge in avanti il suo palafreno senza abbassare la lancia né distogliere lo sguardo. La discrezione del gatto che cammina in silenzio verso il bosco, tutto preso dalla felicità che attende, desta simpatia.

Ma con "Le Rêve de la fée" e "Les Barques" il tono cambia. Da scherzoso diventa grave. La fata si abbandona a un sogno che si scompiglia. Il bambino, mentre cammina per tutta una notte al riparo di una foresta, si abbandona a trasporti incontrollati. In entrambi i casi il racconto, appena avviato, s'interrompe. Un insopprimibile lirismo lo pervade e lo interrompe. Conscio della sua debolezza, Camus si sforza di mascherarla. Finge di realizzare un segreto disegno. «Ho spesso desiderato» pretende «un racconto che fosse solo un esordio e pendesse, deliziosamente incompiuto.» Falsa confidenza. In verità, l'apprendista narratore si sente a disagio. Perché, anche nella prima e più riuscita delle tre operette del "Livre de melusine", tante indecisioni? Perché, per esempio, tutte quelle domande al momento di designare l'animale da associare alla fata e al cavaliere: «Che animale sarà? Un uccello? Gli uccelli hanno la cattiva abitudine di turbare col loro canto la poesia dei paesaggi. Un cane? Troppo sfruttato. La cosa migliore sarebbe utilizzare un gatto togliendogli gli stivali per evitare il luogo comune». Sembra che Camus sforzi il proprio talento. Ha un bell'ostentare piacevolmente le sue esitazioni, sottolineare i suoi "a parte", burlarsi di se stesso; gli mancano le «grandi qualità inventive» che gli servirebbero per perseverare. Dispone di una immaginazione che si presta al gioco di una certa fantasia, ma che si trova sprovveduta di fronte al favoloso. Perciò non regge mai a lungo allo slancio di una fantasticheria gratuita. Male informato sulla sua vera vocazione, non pensa ancora a condannare i «giochi cangianti della mente», come farà più tardi, in un articolo dedicato a "Ondine" di Giraudoux (15). Ma se ne distoglie spontaneamente. Altri esercizi, più seri, lo sollecitano. Presentando il suo gatto, non manca di contestare la superiorità che l'uomo si concede

sull'animale; poco manca che il racconto non diventi una favola e si proponga la morale della tesi sostenuta da La Fontaine nel "Discours à Madame de la Sablière". Ma, normalmente, è la confidenza che riduce gli scarti della fantasia. «A che cosa ci servirebbe» si domanda Camus «una fata che non avesse nulla di umano?» La sua, che «vive il suo momento e ride coi suoi fiori», che ama la danza e la musica, assomiglia alla donna per cui è stato scritto "Le Livre de Malusine". L'austero cavaliere che avanza su «una grande strada pretensiosa», in direzione del «cielo», invece di mettersi per il «vialetto» che porta alla bella addormentata nel bosco è il sosia del narratore. Ma potrebbe esserlo anche il gatto, più dotato nella ricerca della felicità. Camus si riconosce così bene in ciascuno dei suoi personaggi, è così poco assente dal suo racconto, che finisce per abbandonarsi lui stesso a un esame di coscienza: «Racconti di fate, silenzi di bambino, oh! mie realtà, le sole vere, le sole grandi, vorrei dimenticarmi. Fata Melusina, Fata Morgana, Fata Urgela, Fata Viviana, ho sete della vostra umanità. Perché anch'io attendo, cerco, spero e non voglio trovare. Non avendo verità, non amo i grandi viali, ma le strade aride, bagnate di speranza. La polvere delle strade, l'asprezza dei fossati, sono ebbrezze per chi sa attendere. Felicità della sofferenza, orgoglio della costrizione, oh! mie realtà, silenzi di bambino, racconti di fate».

Al di là delle «realtà» personali, Camus, come narratore, spera di raggiungere la realtà stessa delle cose e degli esseri. "Le Rêve de la fée" svela il «bel segreto del mondo». Egli apre gli occhi sul «mondo troppo bello, ignorato perché guardato male, soprattutto amato male». Bisogna «sprizzare» in piena luce, con l'aiuto dell'amore e della musica che acuiscono i sensi. L'esperienza contemplativa, la «fantasticheria» che Camus qui esalta col pretesto di un racconto fantasioso, costituisce tutto l'argomento delle "Barques". La finzione è ormai quasi abbandonata. Niente più fate, gatto, cavaliere, ma un bambino senza nome, senza volto, che potrebbe anche essere un poeta, un adulto capace di meravigliarsi. Camus vi si identifica con grande naturalezza. Egli è presente, in persona, in mezzo alla radura, accanto al bacino in cui mormora un filo d'acqua. E' lui che percepisce e raccoglie il canto notturno della foresta, che vive in «comunione» con la natura, che si attende dall'amore «la gioia delle tavole piene di fiori, delle tavole sotto i pergolati». Quando finalmente «verso sera, sull'acqua tremula, un volo

di barche si sparpaglia e lentamente si allontana fino all'orizzonte», il bambino del «quartiere povero» si abbandona a una reminiscenza quasi proustiana, risuscita un ricordo che appartiene solo a lui e che ricomparirà in una pagina dell'"Envers et l'Endroit".

"Le Livre de Malusine" si allontana dunque sensibilmente dal progetto di evasione immaginaria esposto nel "Conte pour des enfants trop tristes". Camus non riesce a prendere quel grande slancio della fantasticheria che ispirò a Baudelaire "L'invitation au voyage" o a Fauré le melodie dell'"Horizon chimérique". Era stato più felice un anno prima, scrivendo "beriha ou le rêveur"? Questo testo è scomparso. Ma non sembra che sia riuscito meglio del "Livre de melusine". In una lettera indirizzata a Max-Pol Fouchet, Camus si difende piuttosto debolmente dal rimprovero che gli rivolge l'amico per aver sacrificato il sogno alla «logica». In mancanza di prove, azzarda delle affermazioni perentorie: «beriha è il Sognatore. Il Sogno è il disordine della realtà... Io pongo al di sopra della logica sia il Sogno che l'Azione! (16)». Una tale sicurezza sorprende in un uomo in preda ai sogni o, come diceva Breton, in un «sognatore definitivo». Camus non sarà un nuovo Nerval. Dopo "beriha", lascia incompiuto "Le Livre de melusine". Resta un narratore della domenica.

Note al cap. 2

- N. 1. Nozione nietzschiana. Confer "Così parlò Zarathustra", 3.
- N. 2. Gide, "Cahiers d'André Walter": «Nell'attesa sta la vita...», pag. 94. "Nourritures terrestres", 1, 1: «Ogni attesa, in te, non sia neppure un desiderio, ma semplicemente una disposizione ad accogliere», pag. 31.
- N. 3. "L'Été à Alger", "Essais", pag. 73.
- N. 4. "La Mort heureuse", 1, 4, pag. 76.
- N. 5. Confer Max-Pol Fouchet, "Un jour, je m'en souviens", pag. 18.
- N. 6. "Dialogo di Dio con la sua anima".
- N. 7. Dissertazione, datata agosto 1933, sulla «logica del prelogicismo».
- N. 8. "metaphysique chretienne et neoplatonisme", 3, 1, d; "Essais", pag. 1286.
- N. 9. "La philosophie du siecle", "Essais", pagg. 1203-1205.
- N. 10. Il testo di questa intervista è stato raccolto da Roger Quilliot nell'edizione degli "Essais", pag. 1427.
- N. 11. Citato nell'articolo della rivista "Sud" (maggio 1932), "Jehan Rictus il poeta della miseria"; "Essais", pag. 1196. (Sogniamo sempre, non costa niente.)
- N. 12. Questo brano non figura negli estratti dell'"Essai sur la musique" che si trovano nell'edizione degli "Essais", pagg. 1200-1203.
- N. 13. Dissertazione su «Tragedia e commedia», 1932.
- N. 14. Jeanne Delais, "L'ami de chaque matin", pag. 117.
- N. 15. "Jean Giraudoux, ou Byzance au théâtre", articolo apparso su "La Lumiere" (10 maggio 1940); "Essais", pagg. 1404-1409.
- N. 16. Nota a Max-Pol Fouchet su "beriha", "Essais", pag. 1206.

3. LA TESTIMONIANZA

«La poesia, cessa di trasferirla nel sogno;
sappila vedere nella realtà.»

Gide, "Nouvelles Nourritures terrestres"

Il mezzo fallimento di "beriha" e del "Livre de Malusine" non è però così grave come si potrebbe temere. Non impegna per il futuro. In effetti Camus, nel momento in cui tenta di scrivere dei racconti, ha già rifiutato, in verità da poco, ma molto coscientemente, la prima idea che si era fatta della letteratura, quando, nella sua «stanchezza», non pensava che all'«evasione». All'origine di questo mutamento di rotta, la lettura di un libro: "La Douleur", di André de Richaud, che Jean Grenier gl'impresta nel 1931, durante il suo secondo anno di filosofia. L'adolescente trasferisce sulla "Douleur" l'ammirazione che prima riservava alle "Nourritures terrestres". E' indubbiamente attirato verso Richaud dall'ingiustizia che la giuria del premio del primo romanzo ha appena commesso contro di lui, non osando riconoscere la superiorità di questo bel racconto degli amori di un prigioniero di guerra tedesco e della vedova di un ufficiale francese, il cui lirismo tutto pagano «gronda innocenza» (1). Ma un motivo molto più profondo determina il suo atteggiamento. Per la prima volta un libro gli restituisce l'immagine e gli dice i segreti della sua stessa esistenza. Egli incontra in Thérèse Delombre una seconda madre, bella, tenera e condannata alla solitudine. Quando si innamora di Otto Rülff, egli indovina improvvisamente che cosa potevano rappresentare per Catherine Camus le visite del signor Antoine, il pescivendolo maltese, prima che lo zio Ernest non buttasse giù dalle scale lo sfortunato spasimante. Egli si riconosce nel piccolo Georget. Forse ha provato lui stesso, senza confessarselo, la gelosia che mette l'orfano contro Otto. Che importa se gli episodi del romanzo non ricalcano sempre le scene della sua infanzia? Vi si respira la stessa aria: «il bambino che cresce in una

atmosfera di tristezza e d'amore», uno stesso «dolore» che vi infierisce, quello della passione selvaggia e silenziosa. Il mondo di Richaud è insomma il suo, ridotto all'evidenza della nuda sensazione, con le sue «strade invase da mille erbe piene di fiori» e tutti i suoi odori che «escono dalla terra».

Camus non distingue subito queste affinità. L'esistenza di un libro che si apre, non sul sogno, ma sulla vita, lo stupisce e lo meraviglia. Trent'anni più tardi, si ricorda ancora del miracolo. Ma è diventato capace di spiegarselo: «Non ho mai dimenticato quel bel libro che fu il primo a parlarmi di ciò che conoscevo: una madre, la povertà, belle serate in cielo. Scioglieva in fondo a me un nodo di legami oscuri, mi liberava di impacci di cui sentivo il fastidio senza poterli nominare. Lo lessi in una notte, come di consueto, e al risveglio, dotato di una nuova e strana libertà, avanzai, esitante, su una terra sconosciuta. Avevo imparato che i libri non dispensano soltanto l'oblio e la distrazione. I miei cocciuti silenzi, quelle sofferenze vaghe e sovrane, il mondo singolare che mi circondava, la nobiltà dei miei, la loro miseria, i miei segreti insomma, tutto ciò poteva dunque esser detto!

C'era una liberazione, un ordine di verità, in cui la povertà, per esempio, assumeva immediatamente il suo vero volto, quello che io oscuramente supponevo e veneravo (2)» Tra le rare confidenze di Camus, poche sono così preziose. Questa permette di datare il momento in cui egli s'accorge che la letteratura gli propone una «liberazione» di gran lunga preferibile all'«oblio» del sogno: il sollievo della verità detta, del «dolore» chiamato col suo nome:

"Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille" (3)

Mette anche l'accento sul «fastidio» su cui Camus sperò di trionfare seguendo l'esempio di Richaud. Di che cosa soffre dunque, prima di divorare "La Douleur" «in una notte», se non dei segreti che si porta dentro e che lo soffocano? E di che cosa sono fatti questi segreti, se non, inizialmente, come tutti i segreti, del silenzio che li custodisce? Ogni scrittore degno di questo nome alza la voce per rompere, senza tradirlo, un certo silenzio. «Il silenzio» dichiara Vigny «per me è la Poesia stessa.» L'opera di Camus è figlia del silenzio più di qualunque altra. Per quanto indietro risalga nei suoi ricordi, va sempre a cozzare

contro l'assenza o l'impotenza della parola. Non può ripetersi nessuna parola del padre. E' stato allevato da una madre condannata al mutismo da non si sa quale inibizione della voce. Egli ha sofferto della povertà della sua conversazione. Lo evoca tristemente in uno dei suoi racconti delle "Voix du quartier pauvre", espunta, indubbiamente per pudore, dall'"Envers et l'Endroit": «Aveva avuto una madre. Qualche volta le domandavano: 'A che cosa pensi?'. 'A niente rispondeva lei. Ed era vero... La sua vita, i suoi interessi, i suoi figli si limitavano ad esser lì, in una presenza troppo naturale per essere sentita... Ma uno dei suoi figli soffre di questo atteggiamento... Prova pietà per sua madre, vuol dire che l'ama? Lei non lo ha mai accarezzato, perché non ne sarebbe capace... Tra poco, la vecchia rincerà, rinascerà la vita... Ma adesso questo silenzio segna una pausa, un minuto d'eternità... Il ragazzo crescerà, imparerà... Sua madre avrà sempre questi silenzi. E il ragazzo interrogherà sempre sua madre come se interrogasse se stesso... La nonna morirà, poi sua madre, poi lui. E, accanto a pietre gelide, non ci sarà né interrogazione, né risposta: un silenzio definitivo».

I «silenzi infantili» evocati nel "Conte pour des enfants trop tristes" assumono qui tutto il loro significato. Mai plurale è stato più espressivo. Silenzi della madre, ma anche dello zio muto, della nonna che prende la parola solo per dare ordini e lanciare anatemi. Silenzi del bambino che non può confidarsi perché nessuno l'ascolta, che si rinchiude nel mondo dei libri, inaccessibile ai suoi o che, diventato liceale, non sa e non vuole, di fronte a compagni volubili, tradurre le sue esperienze della solitudine. Camus ha imparato a parlare, non a esprimersi. Vive in un silenzio che crede «definitivo», come quello della tomba. Il linguaggio, che maneggia abbastanza correttamente per comporre delle dissertazioni di cui i suoi professori si mostrano soddisfatti, non è diventato per lui uno strumento di comunicazione. Il figlio della muta tiene per sé i suoi segreti. Non fa affidamento sulla lama delle parole per tagliare il «nodo di oscuri legami» che gli serra la gola.

«Quando qualcuno parla, si fa giorno.» La bella formula di Freud si verificherà presto. Parlandogli proprio di lui, Richaud offre a Camus la possibilità di inaugurare col linguaggio una relazione salutare. Egli porta la luce nell'ombra dei suoi «cocciuti silenzi». Lo convince che tutto può «esser detto» e, anzitutto, ciò che la persona più taciturna ha

vissuto, visto o sentito. Dopo la rivelazione e la pratica di una letteratura schiava della verità verrà, è vero, il sospetto del «malinteso». Camus allora si domanderà, con Brice Parain, se «il nostro linguaggio non sia menzogna nel momento stesso in cui crediamo di dire la verità», se esso «non esprima, per finire, la solitudine definitiva dell'uomo in un mondo muto». Converrà che bisognerebbe credere al Dio che ha testimoniato agli uomini la sua paternità rivolgendolo la parola per rimuovere radicalmente simili dubbi. Ma, nella sua «appassionata incredulità», conserverà la convinzione che «il grande compito dell'uomo è quello di non servire la menzogna». Egli la confesserà con maggior modestia, ma non con minor ardore di quando l'acquiesce leggendo "La Douleur": «Il miracolo consiste nel far ritorno alle parole di tutti, ma apportandovi l'onestà che ci vuole per diminuire la parte di menzogna e di odio». Continuerà a scrivere e a servirsi del linguaggio, con la «nostalgia della parola che riassume tutto (qualcosa come 'Aum', la sillaba sacra degli Indù), del verbo che finalmente illumina» (4).

Nel 1931, il tempo della «nostalgia» non si annuncia ancora. Camus accoglie senza reticenze la buona notizia di cui Richaud è stato per lui il messaggero. Questa gli viene confermata da molti dei suoi maestri, e non dei minori. Nietzsche gli spiega come il coro satirico della tragedia greca, paragonata alle abituali invenzioni dell'arte cosiddetta «civilizzata», «costituisca un'espressione più vera, più reale e più completa dell'esistenza» (5). Più genericamente, gli insegna che «la sfera della poesia non si colloca al di fuori del mondo come una irrealtà fantastica uscita dal cervello di un poeta», ma che «essa vuol essere esattamente il contrario, l'espressione non camuffata della verità» (6). Gli propone soprattutto, con "Così parlò Zarathustra", l'esempio di un canto che, sdegnoso dei falsi allettamenti della retorica, del formalismo dei «dotti» o dell'accademismo dei «tisici dell'anima», mette a nudo l'«innocenza del desiderio». Zarathustra si beffa di «ogni stanchezza», perché fa assegnamento sulla forza liberatrice del linguaggio. «I nomi e i suoni non sono forse stati dati agli uomini perché prendano piacere alle cose? (7)» Dall'estetica nietzschiana deriva tutta una letteratura che Camus conosce bene. Per lui, come per molti suoi coetanei, "Les nourritures terrestres" contengono la promessa di una letteratura che irrida alla letteratura per prendere più sul serio l'esperienza immediata

della vita. Ricordano l'avvertimento che Gide ha inserito nella prefazione all'edizione del 1927: «Scrivevo questo libro in un momento in cui la letteratura sapeva furiosamente di fattizio e di stantio, in cui mi sembrava urgente farle di nuovo toccare terra e poggiare semplicemente sul suolo un piede nudo (8)». Quale non sarà la loro soddisfazione quando il maestro tenterà, nelle "Nouvelles Nourritures", di andare ancora più in là sulla via del naturale: «Penso a nuove armonie. Un'arte delle parole, più sottile e più franca; senza retorica; e che non cerchi di provare nulla (9)». Per parte sua, Camus non nutre verso Gide un'ammirazione cieca. Discerne l'artificio che guasta il lirismo delle "Nourritures" e osserva che «questa apologia della sensazione ... non è mai altro che una intellettualizzazione dei sensi» (10). Ma non chiede di meglio che ritrovare il primitivo entusiasmo. Leggendo "Les Faux-Monnayeurs", apprezza l'onestà di «uno scrittore alle prese con la realtà che si oppone a ciò che lui ne vuol fare» (11). Non toglie a Gide il merito di una necessaria reazione contro il gusto simbolista, di cui la tragedia della Grande Guerra finisce per rendere insopportabile il preziosismo.

E' proprio ai figli dei combattenti, chiamati a dare «il cambio di guardia del mattino» che Montherlant dedica la sua opera. Camus sente il richiamo che gli viene rivolto (12). Non c'è dubbio che accolga con simpatia gli attacchi, a volte intempestivi, che l'autore di "Aux fontaines du desir" lancia contro scrittori accusati di diletterismo, come Barres, per esempio, «guardone della guerra, guardone della religione» (13), o addirittura contro Balzac e Flaubert: «Nobili ciccioni, avvinghiati ai vostri tavolini, avete mancato la vita (14)». Sotto il nome di "féerie", Montherlant persegue, non un'evasione nel mondo dei sogni, ma «la realizzazione, la pratica attuazione della [sua] poesia, tutta la squisitezza delle cose e degli esseri, a base di voluttà (15)». Fa affidamento sul suo stile, diretto, aspro, aggressivo, per rendere, senza «fare delle frasi» lo «stato lirico» in cui lo mette la semplice presenza del mondo. Così trasmette a Camus quel sogno di trasparenza letteraria che perpetua, attraverso tutta la letteratura moderna, l'eredità di Rousseau.

Non più di Jean-Jacques, o di Montherlant, Malraux si rassegna alla condizione di «libriero» (16), rinchiuso nel suo discorso come «l'uomo teorico» che Nietzsche prende in giro è rinchiuso nella sua biblioteca.

Tutta la sua opera lo testimonia. Se si preoccupa, nella "Tentation de l'Occident", dell'avvenire della cultura europea, lo fa con il sentimento di doverne rispondere personalmente; ma anche perché ha scoperto, vivendo in mezzo a loro, la saggezza degli Orientali. "Les Conquerants", "La Voie royale", "La Condition humaine" nascono, prima dell'Espoir, dalla sua esigenza di avventura rivoluzionaria. Egli la trasporta nel registro romanzesco con la cura di preservarla dalle civetterie che alterano il più delle volte la sincerità delle confessioni o dei racconti personali. Ne traduce l'intensità, la violenza con i pregi di uno stile giornalistico. Alla scena, al quadro, all'analisi, preferisce l'«istantanea», che la tecnica fotografica ha rivelato al gusto moderno. Da ciò s'indovina che cosa gli deve Camus. Apprende da lui, molto più che da Gide, che rimane un «bellettrista», la volontà di non appagarsi delle parole, l'esigenza di un certo ascetismo letterario. L'esempio di Malraux lo sostiene, mentre incomincia, dopo la lettura della "Douleur", il suo apprendistato di scrittore. Lo seguirà, come un giovane pittore che ricopia una tela famosa per fortificare il suo talento, portando sulla scena "Le Temps du mepris" (17). Ma per una imitazione deliberata, quante iniziative apparentemente originali che portano ugualmente l'impronta del maestro! Camus fa sua così bene l'ispirazione di Malraux da rendere prima di lui testimonianza della vocazione rivoluzionaria del popolo spagnolo e da farlo rifiutando di presentarsi come autore della "Rivolte dans les Asturies" e riducendo il più possibile, in questo esperimento di antiteatro, la parte della letteratura: «Il teatro non si scrive, oppure è un ripiego (18)». Fedele fino in fondo alla lezione che ha ricevuto, s'imporrà la dura disciplina del giornalismo, l'obbligo di scrivere sotto la spinta dell'avvenimento. Redigendo "L'Étranger", non sarà nulla più che un cronista.

All'epoca in cui cerca la sua strada, ha la fortuna di incontrare uno scrittore che, senza avere l'autorità di Gide, di Montherlant e di Malraux, o il fascino di Richaud, non si preoccupa meno, con dolce e sottile pazienza, di richiamare la letteratura al rispetto della vita. È Jean Grenier. «All'epoca in cui scoprii "Les Iles",» racconterà Camus «volevo scrivere, credo. Ma mi sono veramente deciso a farlo soltanto dopo questa lettura... Ancor oggi, mi capita di scrivere o di dire, come se fossero mie, delle frasi che si trovano invece nelle "Iles" o negli altri libri del loro autore (19).» In effetti, il modello immediato dell'"Envers

et l'Endroit" è proprio in questa raccolta di confidenze volontariamente anodine. Grenier insegna a Camus che, per l'artista degno di questo nome, non ci sono piccoli argomenti, ma che i più modesti, purché li abbia trovati guardandosi attorno, lo accontentano. Il gatto Mouloud merita di figurare nel bestiario delle "Iles", perché è seduto davanti al suo padrone: «Ci si chiede come ci si possa interessare a un gatto, se l'argomento è degno di un uomo pensante e ragionevole, che ha delle idee... Delle idee, Dio mio! Eppure il gatto esiste, ed è questa la differenza tra lui e quelle idee (20)». La lezione che Camus riceve da Grenier assomiglia a quella che Goethe dava a Echermann. I testi che la contengono, «nati dalla realtà ..., vi trovano il loro fondo e il loro appoggio». Essi rispettano, esprimendolo, il silenzio di cui si circonda la vita affettiva quando si intensifica. Questo silenzio, che ogni adolescente appassionato ben conosce, è celebrato da tutta l'arte poetica delle "Iles": «Nel momento in cui il tumulto di una passione raggiunge il parossismo,» si legge nel brano dedicato alle "Iles fortunées" «in quello stesso momento nell'anima si produce un grande silenzio. Per prendere un esempio vicino, il silenzio di Julien Sorel nella sua prigione. E' anche il silenzio dei pellegrini di Emmaus. E' il silenzio del grande mattino della Pentecoste. Non vedo altri che Rembrandt che l'abbia saputo esprimere completamente. Si sente che un secondo dopo questo istante la vita riprenderà, ma intanto essa rimane sospesa a qualcosa che la sovrasta infinitamente (21)». Grenier, senza pretendere di rivaleggiare con Rembrandt nella rappresentazione delle scene mute del Nuovo Testamento, fa del suo meglio per imitarlo quando evoca certe ore di raccoglimento che ha vissuto al paese di Camus. La cronaca delle sue passeggiate alle rocce oranesi di Santa Cruz, sulle rovine di Tipasa o nelle sabbie di Biskra nasce dalla stessa estetica. E' il modello del recitativo di "Noces".

Ma Camus non si mostra capace dall'oggi al domani di fare bene come il maestro e gli altri scrittori da cui ricava la sua nuova concezione della letteratura. Prende tempo per meditare la rivelazione che ha avuto e a cui intende ispirarsi nelle sue esercitazioni. Così redige, nel 1933, una professione di fede che intitola "L'Art dans la Communion". La tentazione di sfuggire alla vita nel mondo dell'arte continua a tormentarlo. Vi si abbandona ancora una volta. Ma non tarda a riprendersi. Ha letto Freud? Lo si crederebbe leggendo la condanna,

molto lucida, che rivolge a quello che fu e rimane il suo primo movimento. «Nell'arte,» osserva, sempre colpito dalla bruttezza della Realtà, «(l'adolescente) si getta nel sogno. Ma vi ritrova, ahimè!, un'altra realtà col suo bello e il suo brutto. E' senz'altro perché il Sogno, da parte nostra, dipende troppo da vicino dalla vita. Qualunque cosa facciamo, con la nostra sola esistenza, noi uniamo questi due apparenti nemici. E le stesse delusioni ci attendono in entrambi.» Se il sogno ricalca la «realtà» (interiore) al punto da tradurne altrettanto docilmente le contraddizioni, perlomeno quanto la coscienza sveglia, non è liberatore. L'oblio è impossibile. Meglio dunque adattarsi al vissuto, bello o brutto, e governarlo riproducendolo in un'opera che gli sia fedele. L'adolescente che Camus ha preso come portaparola finisce dunque per ammettere che l'«Arte» non è soltanto nel Sogno. E orienta in un'altra direzione i suoi progetti letterari. Si convince che gli occorre «scegliere nella vita corrente l'oggetto dell'Arte ed elevarsi al di sopra dello Spazio e del Tempo». Comprende che l'«Arte è nella Sosta, nella Comunione».

Ecco molte parole grosse e molte maiuscole ingombranti! Camus regge male la penna, e la filosofia che studia gli sale alla testa. Eppure, in mancanza di uno stile, dispone di un'intuizione non menzognera. Intuisce che la letteratura può staccare dallo spazio un oggetto o dal tempo un minuto per includerli in una favola opportuna. E' il miracolo che Vigny ottiene dalla poesia, servendosene come di un «cristallo preservatore». Esso si riproduce quando Proust, estatico davanti ai due campanili di Martinville, si ripete e butta giù le parole che renderanno immortale il ricordo della sua passeggiata: «Senza dirmi» racconta «che ciò che stava nascosto dietro i campanili di Martinville doveva essere qualcosa di analogo a una frase graziosa, poiché mi era apparso proprio sotto la forma di parole che mi facevano piacere, reclamando carta e matita... composi malgrado gli scossoni della carrozza, per dar sollievo alla mia coscienza ed obbedire al mio entusiasmo, il piccolo brano seguente che ho ritrovato in seguito e a cui non ho dovuto far subire che pochi cambiamenti (22)». L'esteta in erba dell'"Art dans la Communion" si augura, sotto il nome di «Sosta», una grazia analoga. La designa a suo modo, tutto teorico, quando scrive: «Sembra che ogni pienezza e ogni grandezza si trovino nella Sosta. La pienezza di un gesto, di un'opera d'arte si realizza soltanto se esse fissano, con una

costrizione, un aspetto della fuga delle cose in cui ci compiacciamo. Alla sognante e sterile insignificanza delle sere bisogna sostituire la più sicura luce dell'opera d'arte». Quest'arte poetica dà molto peso alla volontà, esagerandone forse la «costrizione» che l'opera impone al suo modello quand'essa lo «fissa». Ma richiede anche una sottomissione al reale, una recettività, un movimento generoso, insomma una «comunione» tra lo scrittore e «l'aspetto della fuga delle cose» che ha scelto di registrare. Non si tratta infatti, come nella riflessione filosofica, di «cercare ciò che giace sotto il mondo delicato del gesto e della forma. Bisogna darsi ad esso e con esso comunicare. Siamo stanchi delle vane ricerche della verità: non ne può nascere altro che il senso di una offensiva inutilità». La caratteristica dell'arte è di «fissare in formule eterne ciò che fluttua nel vago delle apparenze».

Così Camus cita Schopenhauer, o lo parafrasa. Ma gli capita di usare un linguaggio più personale. Allora è la parola testimonianza a tradurre meglio l'idea che egli si fa della letteratura. La usa nella lettera che indirizza a Max-Pol Fouchet nel 1934, quando il suo amico si sta curando in Francia, nel sanatorio di Saint-Hilaire-du-Touvet: «L'unico interesse delle nostre piccole personalità» scrive «sta nella testimonianza che siamo in grado di dare sulla vita. La diciamo e ce ne andiamo: è quella che si chiama semplicità, e, come dice il padrone dell'albergo di Tipasa: si potrebbe anche morire; non riusciremmo a far parlare di noi (23)». Camus è deciso a parlare di sé prima di affrontare il silenzio della morte. Sa benissimo di rischiare, così facendo, di diventare «un uomo mostruoso e chiacchierone (24)». Non suppone neppure l'ambiguità connessa con ogni testimonianza. Questa gli appare a poco a poco, in ciò che ha di tragico. Intanto si consacra senza riserve alla vocazione letteraria appena scoperta, che, nel maggio 1935, definisce nei "Carnets": «L'opera è una confessione, devo testimoniare (25)».

Note al cap. 3

- N. 1. André de Richaud, "La Douleur", «Avvertenza» dell'editore, che cita un articolo di "Le Grix" (novembre 1930).
- N. 2. "Rencontres avec André Gide", "Essais", pagg. 1117-1118.
- N. 3. Baudelaire, "Les Fleurs du Mal", «Recueillement». (Sii savio, mio dolore, e resta più tranquillo.)
- N. 4. Questa citazione è tratta, come le precedenti, dallo studio che Camus consacrò a Brice Parain, filosofo del linguaggio: "Sur une philosophie de l'expression", "Essais", pagg. 1671-1682.
- N. 5. Nietzsche, "La nascita della Tragedia".
- N. 6. Nietzsche, op. cit.
- N. 7. Nietzsche, "Così parlò Zarathustra".
- N. 8. A. Gide, "Les Nourritures terrestres, Romans...", pag. 249.
- N. 9. A. Gide, "Nouvelles nourritures", 1, 1; "Romans...", pag. 257. Si legge anche, nell'"Immoraliste", 2, 2: «Io non pretendo a nulla che non sia naturale». "Romans", pag. 431.
- N. 10. Note di lettura (aprile 1933).
- N. 11. Ibid.
- N. 12. «Montherlant mi colpì allora profondamente. Non solo per il fascino del suo stile; "Service inutile" è un libro che mi ha scombussolato.» Da: Gabriel d'Aubarede, "Rencontre avec Albert Camus", "Essais", pag. 1339.
- N. 13. Montherlant, "Aux fontaines du désir", «Barres s'éloigne», "Essais", pag. 278. Da accostare all'articolo di Camus: "Maurice Barres et la querelle des héritiers" (5 aprile 1940), "Essais", pag. 1401. Il giudizio di Camus, molto più misurato, ricalca pur sempre quello di Montherlant.
- N. 14. Montherlant, op. cit., «Palais Ben Ayed», "Essais", pag. 317.
- N. 15. Montherlant, op. cit., «Avant-propos», pag. 232.
- N. 16. La parola è di Rousseau, "Rousseau juge de Jean-Jacques", Il dialogo; "Confessions - Autres textes autobiographiques" (Pleiade), pag. 840: «Ho fatto dei libri, è vero, ma non fui mai un libraiere».
- N. 17. L'adattamento di Camus è il primo lavoro messo in scena dal Théâtre de l'Équipe. Sulla rappresentazione del "Temps du mépris" ai

bagni Padovani, consultare la preziosa testimonianza di Charles Poncet, citata da Roger Quilliot, Théâtre, pag. 1688-1689.

N. 18. Testo di presentazione della "Rivolta nelle Asturie, Théâtre", pag. 399.

N. 19. "Sur «Les Iles» de Jean Grenier", "Essais", pag. 1159.

N. 20. Jean Grenier, "Les Iles", pag. 32.

N. 21. Jean Grenier, op. cit., pag. 61.

N. 22. Proust, "A la recherche du temps perdu", «Du côté de chez Swann», Pleiade, 1, pag. 181.

N. 23. Lettera citata da Max-Pol Fouchet, "Un jour, je m'en souviens...", pag. 35. Da parte sua Gide scriveva, nei "Cahiers d'André Walter": «Viviamo per manifestare, non per vivere». "Essais", pag. 131.

N. 24. Così si definirà nel "Premier Homme".

N. 25. "Carnets", 1, pag. 25.

4. LA POVERTÀ

«Noialtri Barbari...»

Michelet, "Le Peuple", prefazione (lettera a Edgar Quinet)

La «semplicità» impone a Camus di trovare il modo di scrivere una cronaca della povertà. Nel momento in cui si destina alla letteratura, per lui non c'è esperienza più personale di quella di una quasi completa indigenza, aggravata dall'infermità di una madre silenziosa. E' nato povero e se ne ricorda. Perciò, quando uno dei suoi compagni di scuola, Robert Pfister, fonda la rivista "Sud", gli propone un articolo su Jehan Rictus, il secondo testo che pubblica in ordine di tempo, nel maggio 1932, due mesi dopo "Un nouveau Verlaine". Dedica tutto il suo saggio al «poeta della miseria». Anzitutto lo cita, nascondendosi dietro la sua autorità, per affermare un'intenzione che gli sta a cuore e che seguirà alla lettera nelle novelle dell'"Envers et l'Endroit" come in certe scene dell'"Étranger": «Fare dire finalmente qualcosa a qualcuno che sia il Povero, quel buon Povero di cui tutti parlano e che tace sempre. Ecco che cosa ho tentato (1)». Non potendo fare di più, fa un commento dell'avvertenza del poeta che si sviluppa in una vera confessione: «Il Povero passeggia, rimuginando la sua miseria, ruminando la sua indigenza. Lascia brontolare dentro di sé oscuri desideri, tenebrose rivolte. Nessuno sa che cosa pensa, il segreto di quel cuore che batte sotto sordidi stracci. Eppure quanti rimpianti, quante aspirazioni risvegliate dalla vista della felicità altrui! Povero di cui tutti parlano, Povero che tutti compiangono, Povero ripugnante da cui le anime 'caritatevoli' si tengono lontane, lui non ha ancora detto nulla (2)». Nella sua giovanile protesta, Camus riprende, senza saperlo, il progetto che Michelet concepì quando si vantò, scrivendo "Le Peuple" (1846), di «mettere di fronte a tutti la personalità del popolo». Egli lo contrappone alla dubbia testimonianza data da Hugo, Zola e Richepin, così come Michelet voleva squalificare quella di Sue e di Balzac. Ma come

guardarsi dalle «chiacchiere accademiche di certi autori moderni» e restare fedeli a Rictus? Camus elimina dal suo programma una circostanziata denuncia della miseria, giudicandola incompatibile con la serenità dell'opera d'arte. Si riserva di procedervi in altre circostanze, più propizie. Queste si presenteranno quando entrerà nel gruppo di "Alger republicain". Conducendo un'inchiesta giornalistica sulla miseria dei Cabili, esce dalla riservatezza che si è imposta come artista. Riferisce, senza trasporle in un racconto fattizio, delle «cose viste» o sentite: «bambini vestiti di stracci che contendono ai cani il contenuto di una pattumiera (3)» ... «operai barcollanti e incapaci di sollevare una zappa (4)», perché non hanno mangiato. Su questa informazione basa la più veemente delle requisitorie: «La miseria non è una formula né un tema di meditazione. C'è. Urla ed esaspera (5)». Per finire, tenta di svegliare la coscienza assopita dei francesi d'Algeria: «Se la conquista coloniale potesse mai trovare una scusa, sarebbe nella misura in cui essa aiuta i popoli conquistati a conservare la loro personalità. E se abbiamo un dovere in questo paese, è quello di permettere a una delle popolazioni più fiere e più umane di questo mondo di restare fedele a se stessa e al suo destino (6)». Ma in Camus il giornalismo militante non può contaminare la creazione letteraria. Il giovane scrittore che, nel 1934, redige "Les Voix du quartier pauvre" si sforza di non seguire la china della rivolta o della commozione. Tiene a distanza i ricordi che utilizza. Il distacco che prende non è esattamente quello che permette al testimone di guadagnarsi la fiducia di un tribunale. Se la legge dell'arte, come è fissata nell'"Art dans la Communion", ordina di dire la verità e «nient'altro che la verità», essa impedisce di dirla tutta intera, di farne l'inventario.

L'obbedienza che esige prende dunque l'aspetto di una scelta. Quant'è lontano il tempo in cui Camus, cosciente di aver dato prove sufficienti di rigore letterario, libererà, nel "Premier Homme", la sua memoria di povero e figlio di poveri e si permetterà il sollievo di una confessione! A vent'anni, conosce soltanto dei doveri. Si costringe soltanto a trascrivere, in pagine ancora maldestre, le irrecusabili impressioni che gli hanno rivelato, a Belcourt, che cos'era lui, che cos'era la vita, che cos'era la morte, che cos'era il mistero dell'uomo. Vorrebbe eternarle per intercessione dell'arte. Di fronte a questo difficile compito, il suo stile, ancora in cerca di sé, il più delle volte lo tradisce. Ma il tono

giusto è trovato fin dall'inizio. Per convincersene, basta ascoltare la prima delle «voci del quartiere povero», quella della «donna che non pensava». Essa parla delle ore privilegiate durante le quali un odore, un suono, o una «pura emozione» fece improvvisamente gravare sul bambino tutto il peso dell'esistenza: «Una sera, nella tristezza dell'ora, nel vago desiderio di un cielo troppo grigio, troppo opaco, quelle ore ritornano da sole, lentamente, forti, commoventi, forse più inebrianti del loro lontano viaggio. Ci ritroviamo in ogni gesto; ma sarebbe inutile credere che questo riconoscimento faccia nascere altro che tristezza. Del resto queste tristezze sono le più belle, perché si conoscono appena. E quando le sentiamo finire chiediamo il riposo dell'indifferenza... E se dovessimo dire queste ore, lo faremmo con una voce sognante, come velata, che recita, che, più che parlare, parla a se stessa».

Camus vuole far sua questa voce «sognante» Nessun pensiero viene ad alterare, interpretandola, la testimonianza che essa dà. E' «velata», come la voce «dolcissima» del poeta di "Sagesse", celebrata nell'articolo della rivista "Sud". Non getta il preteso grido del cuore. E' la voce della letteratura, che, «più che parlare, parla a se stessa», sul tono del recitativo, per meglio astenersi dall'effetto indiscreto. Camus non impara a parlare così dall'oggi al domani. Deve correggere la voce che gli è toccata in sorte. Forte, chiara, ben impostata, si abbandona volentieri agli scoppi dell'eloquenza o del lirismo. Perciò la sorveglia severamente. Per meglio contenerla, la presta a personaggi poco loquaci. Cerca perfino di creare l'illusione di non aver fatto altro che registrare le «voci del quartiere povero».

Per la verità, la voce della «donna che non pensava» la si sente appena. Si alza solo per proteggere il bambino dalle botte della nonna: «Non picchiarlo sulla testa», o mandarlo a fare i «compiti». Perché un tale mutismo? Camus evita di spiegarlo chiaramente. Nomina senza insistervi la sordità della madre. Evoca piuttosto la prostrazione di una vita destinata all'infelicità, al lavoro e alla sottomissione. Pochi particolari bastano a renderla sensibile: la cornice dorata che circonda la croce di guerra e la medaglia al valore, la scheggia di obice, la frusta della nonna, l'atteggiamento della poverina, rannicchiata nella sedia, con lo sguardo vuoto, dopo una giornata di fatiche. Ma l'esperienza della povertà diventa più dolorosa ancora nella misura in cui a subirla è il bambino. Non ha ancora raggiunto l'età della comprensione e della

rivolta. Non sa designare i suoi sentimenti. Davanti al silenzio della madre prova uno strano disagio. Scopre confusamente lo scandalo della miseria, che, se offende la giustizia, prima ancora scardina la vita personale. «Ha paura. Comincia a sentire molte cose. Si è appena accorto della propria esistenza. Ma non riesce a piangere davanti a questo silenzio animale. Prova pietà per sua madre, vuol dire che l'ama? Lei non lo ha mai accarezzato, perché non ne sarebbe capace. Allora resta lunghi minuti a guardarla. Sentendosi estraneo, prende coscienza del suo dolore.»

Significa ancora parlare troppo e soprattutto parlare troppo forte? Per il primo episodio delle "Voix du quartier pauvre", Camus si affida al mestiere. Conserva intere frasi, ma sintetizza il preambolo e vi toglie ogni riflessione incidentale. Lo perseguita la paura della confidenza. Si pente di aver evocato con un certo abbandono quelle ore che ha tratto «dal fondo dell'oblio», per consegnare «il ricordo intatto di una pura emozione»; perciò riduce il commento di più di metà. Il racconto viene meno ritoccato, ma pur sempre spogliato dei tratti che sottolineavano la somiglianza tra il bambino e il narratore: «E il ragazzo interrogherà sempre sua madre come se stesso... Ha amato, sofferto, rinunciato. Oggi sta in un'altra stanza, anch'essa brutta e nera». Camus non vuole imporre la sua presenza e deformare, giudicandola retrospettivamente, la «pura emozione» che resta impressa nella sua memoria. Evita perciò di gettare una luce troppo cruda sull'atteggiamento di sua madre. Si accontenta di suggerire l'anomalia che la schiavitù della povertà può introdurre nella prima tra le relazioni umane, basata sulla legge del sangue. Ultimo prezzo pagato al pudore e alla letteratura: il ricordo della serata riferita dalla "Voix de la femme qui ne pensait" si confonde, nella versione definitiva d'"Entre oui et non", con altri ricordi.

Diversamente da quella della «donna che non pensava», la voce dell'«uomo che era nato per morire» si fa sentire più volentieri. Cerca un pubblico. Crede di trovarlo apostrofando tre giovanotti. Ma Camus la registra solo per deriderla. Essa lascia fluire un lungo sproloquio che ben presto nessuno ascolta più: «Parlava, parlava, si perdeva beatamente nel grigiore della sua voce arrochita». L'incontinenza verbale del vecchio provoca lo stesso disagio del silenzio della donna rotta dalla stanchezza. La miseria del poveretto resta incomunicabile.

Ma stavolta si associa al pensiero della morte che viene. Se il pensionato non ha più nessuno a cui infliggere la sua tiritera, non gli rimane che chiudere gli occhi. Perciò si attarda per strada piuttosto che far ritorno nella sua «stanza sporca e buia» dove la sua vecchia, che non lo aspetta più e che, da tempo, disdegna le sue omelie, si accontenterà di dire: «Ha la luna». L'aneddoto, come si vede, si trasforma in parabola. Meno che mai Camus gioca al romanzo. Priva il suo personaggio di stato civile, di volto, di mestiere determinato. Gli affibbia un passato convenzionale, che è «il buon tempo andato» di tutti i nostalgici. Lo porta lungo una strada anonima. Né s'interessa di più all'identità dei tre giovinastri, alle circostanze della loro riunione e della loro partenza. Racconta così sobriamente la sua storia che essa diviene tragica, come quella degli amori di Apollinaire e di Marie Laurencin, sotto l'effetto di una distillazione poetica:

"Notre histoire est noble et tragique
Comme le masque d'un tyran
Nul drame hasardeux ou magique
Aucun detail indifférent
Ne rend notre amour pathétique" (7)

Il modesto racconto delle "Voix du quartier pauvre" non ci guadagna certamente dal confronto. Ma manifesta ugualmente una seria volontà di eliminare il «dettaglio indifferente», che servirebbe soltanto a renderlo «patetico». Esso insegna, con la semplicità che si addice all'enunciato di una simile lezione, che l'esperienza della povertà mette a nudo l'ignoranza della gioventù, l'angoscia della vecchiaia, la solitudine dell'uomo nella vita e davanti alla morte. Quale miglior prova della sua fedeltà, della sorte che Camus gli riserverà inserendolo, con qualche ritocco, nell'"Ironie"?

La «voce che era sorretta dalla musica» sarà invece tolta dal coro delle voci del quartiere povero al momento della definitiva composizione della raccolta dell'"Envers et l'Endroit". E' la voce di una donna del popolo che cerca di dire le sue disgrazie a suo figlio, mentre un fonografo diffonde "Il canto dell'usignolo", motivo popolare interpretato da un fischiatore e un'orchestra. La volgarità della musica dovrebbe rendere ancora più pietoso lo smarrimento dell'eroina che,

nella sua ingenuità, si lascia commuovere al punto da abbandonarsi a una confessione. Ma l'effetto prodotto è soltanto patetico. Perciò Camus lo rifiuta. Viene preso da un altro scrupolo rileggendo il racconto della rissa che ha opposto il fratello muto e il pretendente della povera vedova. Indubbiamente si rimprovera di avervi trascritto un ricordo troppo personale e di aver attentato alla dignità di sua madre. Perciò getta su questa scena penosa un velo che solleverà solo nel "Premier Homme", quando il rischio di offesa sarà svanito col tempo. Decisamente il pudore regola la sua testimonianza, la contiene in «dighe» che ne alzano il livello sia morale che letterario.

L'ultima delle «voci del quartiere povero», quella della «vecchia malata che lasciavano sola per andare al cinema», sarà sottoposta a una censura meno severa, ma molto significativa, prima di innalzarsi nuovamente nell'"Envers et l'Endroit" e di darvi il tono (8) La registrazione iniziale si segnala già per la sua sobrietà. Camus vi distingue largamente l'essenziale dall'accessorio, il duraturo dall'accidentale. Egli conserva l'abitudine di tacere l'identità dei suoi personaggi. La vecchia malata non ha altri titoli per esistere oltre la sua malattia e la sua vecchiaia. Il narratore non è che «un giovanottone pallido che aveva della sensibilità», ed è l'unico testimone della vecchia, dopo la scomparsa di una macellaia compassionevole. Le comparse rimangono nell'ombra attorno alla tavola familiare. La figlia ne esce soltanto al momento della partenza per pronunciare, a proposito della madre lasciata sola, la parola conclusiva: «Spegne sempre la luce quand'è sola. Le piace restare al buio». L'azione si svolge davanti a uno sfondo neutro: più che vederla, si indovina una sala da pranzo, la strada, la casa, il quartiere povero. Il racconto è molto poco circostanziato: le portate della cena non vengono menzionate, come pure il titolo del film «allegro» che otterrà tutti i suffragi.

Come raccontare più poveramente questa povera storia? Camus non dispera di riuscirvi quando decide di riprenderla nell'"Ironie", di cui sarà il primo dei tre episodi. Le correzioni che vi apporta sono tutte destinate ad alleggerirla ancora. Elimina dei dettagli che sottolineano l'indigenza della nonna: «L'avevano seppellita in una poltrona. Aveva tenuto molto alla propria indipendenza e a settant'anni lavorava ancora per conservarla. Adesso viveva a carico della figlia». Si proibisce di rivelare la miseria spirituale dell'inferma che si dedica a pratiche più o

meno superstiziose: a che pro precisare che «il crocefisso era sul muro, san Giuseppe sulla tavola, il rosario in mano»? Gli basta alla fine indicare che il narratore è un «giovanotto», senza dunque più distinguerlo per la corporatura o il colorito. Non è altro che un individuo nuovo che scopre, senza fare delle frasi, la solitudine di una creatura consunta, minacciata dalla morte e lasciata sola di notte dai vivi.

E' così che la povertà delle "Voix du quartier pauvre" diventa la povertà dell'"Envers et l'Endroit" Privata, non fosse altro che per l'intento ironico della narrazione, delle sue caratteristiche patetiche, sembra cambiare natura. Ma, in pratica, rivela il suo segreto. Nel corso della serata che i figli della vecchia vanno a concludere al cinema, il tempo si ferma e lo spazio si svuota. Allo spettacolo della miseria del quartiere di Belcourt si sostituisce la rivelazione di una povertà assoluta e universale. Il povero getta la maschera che le convenzioni sociali lo obbligano a portare. Appare qual è. E' un uomo come gli altri, ma più umano, perché non ha mezzi per barare con la malattia, la vecchiaia e la morte, ma subisce in modo esemplare la comune miseria che Pascal ha riassunto col suo «Noi moriremo soli».

Camus sa dunque, per essercisi sforzato lui stesso, quanto sia delicato far parlare il «Dolore» degli uomini. Come potrebbe non ammirare gli scrittori che ci sono riusciti? Considera esemplare il «pudore» di Louis Guilloux, che «gli impedirà sempre di accettare che la miseria degli altri... possa offrire un argomento pittoresco per il quale l'artista non dovrebbe mai pagare (9)». Nella "Maison du peuple", quanti ricordi della sua infanzia si trovano: una famiglia di morti di fame, il lavoro ingrato, lo scarso denaro, la disoccupazione, la malattia, il sorridente coraggio di una madre, la partenza per la guerra di un padre che non farà ritorno, tutta la vita di un altro «quartiere povero»! Ne apprezza ancor più il modo con cui Guilloux tratta «un argomento simile, che si presta al facile realismo e al sentimentalismo (10)». I colori sono così ben smorzati, i caratteri così poco insistiti che la piccola città bretone può diventare per il ragazzo di Belcourt una seconda patria. Grazie alla «grande arte di Guilloux, che utilizza la miseria di tutti i giorni solo per illuminare meglio il dolore del mondo (11)», Camus riconosce nella "Maison du peuple" e perfino in una certa frase che ripete a se stesso, a libro chiuso, la presenza di una verità «che supera gli imperi e i giorni:

quella dell'uomo solo in preda a una povertà nuda come la morte (12)». L'origine sociale dello scrittore non basta a spiegare questo successo, che non dipende nemmeno dall'applicazione dei principi di un'estetica più o meno populista. Al caporedattore di una rivista operaia, Camus scrive, il 15 giugno 1954, un anno dopo aver pubblicato la sua «premessa» alla "Maison du peuple": «Non credo esista una letteratura operaia specifica. Può essercene una scritta da operai: ma, quand'è buona, non si distingue dalla grande letteratura (13)». Figlio di un calzolaio, Guilloux giunge alla «grande letteratura» conquistandosi, penna alla mano, una seconda semplicità. Invento, come Camus, lo stile della povertà. E spogliando il linguaggio di ogni ornamento superfluo perché rispetti l'eminente dignità della miseria, egli diviene un classico. Ma ci corre molto da questo classicismo a quello che Gide coltiva da esteta. Per Camus, come per Guilloux, la litote non è un'eleganza, ma un atto di fedeltà.

Note al cap. 4

- N. 1. "Jehan Rictus, le poete de la misere", "Essais", pag. 1194.
- N. 2. Ibid.
- N. 3. "Misere de la Kabylie", "Essais", pagg. 907-908.
- N. 4. Op. cit., "Essais", pag. 918.
- N. 5. Op. cit., pag. 909.
- N. 6. Op. cit., pag. 938.
- N. 7. Apollinaire, "Alcools", «Cours de chasse». (La nostra storia è nobile e tragica / come la maschera di un tiranno / Nessun dramma temerario o magico / Nessun dettaglio indifferente / Può rendere patetico il nostro amore.)
- N. 8. La prima novella della raccolta, "L'Ironia", è in effetti tratta dalla "Voce della vecchia malata che lasciavano sola per andare al cinema".
- N. 9. Premessa scritta per la riedizione della "Maison du peuple" di Louis Guilloux, in "Essais", pag. 1112.
- N. 10. Op. cit., pag. 1112.
- N. 11. Op. cit., pag. 1114.
- N. 12. Op. cit., ibid.
- N. 13. La Litterature et le travail", "Essais", pag. 1911.

5. IL SOLE

«La vita è un paradiso nel quale siamo tutti quanti, ma non vogliamo saperlo, se no tutta la terra diventerebbe un paradiso.»

Dostoievski, "Delitto e Castigo", 1.

Ci meraviglieremo se il giovane Camus, nel momento in cui disciplina la sua voce, le consente a volte di cantare? Bisogna sapere che, così facendo, continua a compiere il suo dovere di testimone. Soltanto i «feroci filantropi» d'origine borghese, che egli finirà per prendere a partito nella prefazione dell'"Envers et l'Endroit", immaginano che il «miserabile» sia un maledetto, privo di tutte le gioie dell'esistenza. Queste gioie, invece, gli sono tanto più sensibili quanto più sono limitate. Le accoglie senza secondi fini e non ne sciupa nulla. Camus esita dunque ad affermare, perché così facendo tradirebbe i suoi ricordi, che l'esperienza dell'uomo «in preda alla povertà» si riduca al «dolore» di cui porta il fardello, come Cristo, a nome di tutti. Vuole ammettere che il proletario dei «freddi sobborghi» subisca crudelmente la «duplice umiliazione della miseria e della bruttezza (1)». Ma, per quanto gli concerne, e a rischio di urtare i predicatori della carità progressista, si attiene a questa confidenza di cui non c'è da arrossire, perché è vera: «Per me la povertà non è mai stata una disgrazia: la luce vi diffondeva le sue ricchezze... Il bel tepore che regnava sulla mia infanzia mi ha privato di ogni risentimento. Vivevo nell'indigenza, ma anche in una specie di godimento (2)». Il risentimento è la passione del debole. Per guardarsene, Camus non ha bisogno di mettersi alla scuola di Nietzsche. Non è mai stato contaminato. Perciò, nella testimonianza dell'«indigenza», la grandezza si associa alla miseria. Il sole di Algeri brilla sul «quartiere povero» come sugli altri quartieri. Sotto i suoi raggi tutti i vivi si equivalgono. Le «ricchezze» della sua luce, quelle «vere ricchezze» di cui l'editore Charlot volle facilitare la diffusione negli

anni anteguerra, non sono in vendita. Il popolo di Belcourt ne dispone liberamente.

Tuttavia, per celebrarle, Camus non cessa di esercitare sul suo linguaggio la più stretta sorveglianza. Toglierà tutto il pittoresco dai suoi primi scritti, come tutto il patetico dai racconti delle "Voix du quartier pauvre". Non dimentica che l'«arte», di cui si è fatto una religione, deve servire una verità che non dipende né dalla geografia né dalla storia sociale. Ma stavolta la sua fedeltà si trova esposta a più serie tentazioni. In effetti, tutta una moda letteraria ha appena volgarizzato la gloria luminosa dell'Africa settentrionale, e degli altri paesi che si affacciano sul Mediterraneo. Essa risale al successo delle "Nourritures terrestres", pubblicate alla fine del secolo scorso. Proprio sul suolo dell'Algeria Gide vuole che la letteratura posi «un piede nudo» e riprenda contatto con la «terra». I suoi canti in gloria di Algeri, di Blidha, «fiore del Sahel», e delle oasi del Sud risvegliano, nella memoria di un ragazzo del posto, echi duraturi. Camus li ascolta giovanissimo, grazie alle premure dello zio Acault, il macellaio bibliofilo. Presta anche un orecchio compiaciuto ai «poemi d'ispirazione africana» che Montherlant include, nel 1935, in "Encore un instant de bonheur", dopo aver soggiornato diverse volte in Algeria, dal 1924 in poi, e aver celebrato il fascino delle strade di Algeri in "Il y a encore des paradis" (1933). Forse si accorge che l'autore del "Chant funebre pour les morts de Verdun" dedica tutta la sua opera ai figli dei suoi compagni morti in guerra, a quei «veri eredi della guerra» che devono garantire il «cambio di guardia del mattino». In questo caso, Montherlant lo tocca doppiamente quando evoca l'emozione che s'impossessa di lui al passaggio della frontiera, sulla strada tra Fez e Algeri: «Penso al mio soprassalto, al mio 'avanti!' tutte le volte che, viaggiando da Fez ad Algeri, incrocio per strada il cartello che indica lo spartiacque della Moulouya, e mi annuncia che lasciamo il versante 'atlantico per il versante 'mediterraneo... E' il momento in cui, per la gioia, sostituiamo con inchiostro azzurro l'inchiostro nero della stilografica! La religione del Mediterraneo non sta per morire (3)». Di questa religione, nel momento in cui i contemporanei di Camus si apprestano a prendere il «cambio» letterario dai loro predecessori, Valéry è il pontefice massimo. Egli ne fissa i dogmi nelle sue "Inspirations méditerranéennes" (1933). Ma già prima ne ha fondato la

liturgia. Ad Algeri come altrove si recita "Le cimetiere marin", le cui immagini e ritmi pervadono un poema «sul Mediterraneo» composto da Camus nell'ottobre 1933:

Midi sur la mer immobile et chaleureuse
M'accepte sans cri: un silence et un sourire."

De l'immense simplicité sans heurte jaillit la plénitude,
Oh! Nature qui ne jais pas de bonds!

Méditerranée! Blond berceau bleu où balance la certitude,

Aux cimetières marins il n'est qu'éternité.
Là, l'infini se lasse aux funèbres fuseaux" (4)

Il giovane poeta balbetta, ed è troppo lucido per ignorare la sua indigenza. Ma si sente incoraggiato dall'esempio di tutta una letteratura mediterranea che sboccia proprio sulle coste dell'Africa settentrionale. Egli sente già la fierezza di appartenere alla comunità degli scrittori algerini di lingua francese, e la confiderà, nel 1951, a Gabriel d'Aubarede: «E' una vera fioritura! La generazione precedente non sapeva leggere... Laggiù i frutti crescono in fretta. E' vero che fu la terra di Giugurta e di sant'Agostino (5)». Tra i suoi pari, Camus conta allora soltanto amici. Rinunciando alla carriera universitaria, si sforza di farli conoscere meglio e di definire la loro comune ambizione. Ad Algeri, prende la direzione della Casa della Cultura, e afferma con forza, in una conferenza fatta l'8 febbraio 1937: «Il nostro compito qui è quello di riabilitare il Mediterraneo, di riprenderlo a quelli che lo rivendicano ingiustamente (6)». Gestisce la collezione delle "mediterranéenne" fondata da Charlot. Nel dicembre 1938, lancia la rivista "Rivages", per «risuscitare» l'uomo mediterraneo: «Da Firenze a Barcellona,» scrive in un testo di presentazione che ha toni da manifesto «da Marsiglia ad Algeri tutto un popolo brulicante e fraterno ci dà le lezioni essenziali della nostra vita. All'interno di questo essere innumerevole deve dormire un essere più segreto perché basta a tutti. E' proprio questo essere nutrito di cielo e di mare, davanti al Mediterraneo fumante sotto il sole, che noi miriamo a risuscitare, o quanto meno le forme screziate

della passione di vivere che fa nascere in ciascuno di noi (7)». Collabora alla "Revue algerienne" di proprietà del suo amico Raffi. Infine, diventato giornalista, recensisce fedelmente, nel «Salotto di lettura» di "Alger republicain", le raccolte poetiche, i racconti più o meno romanzeschi, i saggi che vengono ad arricchire la giovane letteratura di tutta l'Africa settentrionale.

Ma la «religione del Mediterraneo» non fa di lui un fanatico. Non vi si è convertito alla cieca. Rimane in riserbo in mezzo ai fedeli, il cui zelo sembra indisporlo. Secondo la successiva testimonianza di uno di essi, Charles Poncet, si mostra «leggermente distante». E' questo il segno, come suppone Poncet, di un «grande pudore», che gli serve, «più o meno coscientemente di difesa contro se stesso»? Indubbiamente. Tuttavia la psicologia di Camus non è l'unica responsabile; il suo atteggiamento è determinato dalla vocazione letteraria che si è scoperto. Essa gli impedisce di abbracciare la carriera troppo facile che gli si apre davanti ad Algeri. Nella conferenza dell'8 febbraio 1937 prende cura di prevenire il malinteso che potrebbe deformare la sua intenzione. «Servire la causa di un regionalismo mediterraneo» dichiara «può sembrare la restaurazione di un tradizionalismo vano e senza futuro, oppure l'esaltazione della superiorità di una cultura su un'altra... Per noi, la cosa è evidente, non può trattarsi di un nazionalismo del sole (8).» Questo nazionalismo Camus non si accontenta di denunciarlo pubblicamente; lo combatte dentro di sé, per tutto il corso del suo apprendistato di scrittore. Sottomettere «i giochi del sole e del mare» alla legge superiore dell'arte, senza rinnegarne il ricordo né alterarne il fascino: che lotta ingrata!

Il primo serio tentativo che Camus compie per «fissare con una costrizione» uno di quegli istanti in cui le «vere ricchezze» della sua patria gli sono state rivelate risale all'aprile 1933. Colloca la sua illuminazione in un luogo che conosce bene, come gli sarà familiare il Tipasa di "Noces". Spesso, infatti, i suoi passi lo hanno condotto verso quella casa moresca, costruita al Jardin d'Essai all'epoca della commemorazione del centenario della colonizzazione e diventata il luogo di ritrovo degli innamorati come lui. Il colore locale dell'edificio rischia di accaparrare tutta l'immaginazione del pittore. Ma Camus si mostra più ambizioso, quando annuncia, fin dall'inizio, all'ipotetico lettore della "Maison mauresque": «L'inquietudine che aleggia sotto la

cupola dell'ingresso, la confusa attrattiva del corridoio azzurro, lo stupore di un'improvvisa fioritura di luce che aumenta l'importanza della breve penombra che conduce fino al patio, largo, infinito, orizzontale, perfetto di luce, queste fini e brevi emozioni che dà la prima visita di una casa moresca, le ho volute dilatare in corrispondenze più generali e più umane, davanti a creazioni naturali. Ho voluto costruire una casa di emozioni». In effetti, la fantasticheria del visitatore trascende i muri entro cui si è destata. Si dispiega liberamente attraverso il Jardin d'Essai, lo abbandona per un cimitero musulmano, aleggia sulla rada, si allontana verso gli oliveti di Cherchell e le valli della Cabilia, ritorna, si allontana nuovamente, ritorna ancora, alla mercé delle «corrispondenze» che presenta e che, con la loro percezione, la mettono in moto. Camus evita così di comportarsi da pittore dilettante, che si sistema per tutto il giorno davanti al paesaggio che ha scelto e che deve riprodurre.

Elimina ancora il pittoresco nella misura in cui, invece di accumulare dettagli precisi, anima i suoi quadri imprimendo loro un movimento tutto interiore. Mentre cade la notte, «la pace che scende dal cielo è turbata dalle case che si spingono fin verso l'acqua che vanno ininterrottamente a urtare. Le loro gomitate scavano strade, vicoli ciechi, risucchi di terrazze che fanno smorfie d'insulto alla calma della sera». Analogamente, in una poesia di "Pour fêter une enfance", la città natale di Saint-John Perse si spoglia del suo esotismo per abbandonarsi meglio allo slancio che la porta verso il mare. Ma non significa accettare, malgrado tutto, il giro di una metafora che, pur non essendo di fattura classica, è ugualmente patente? Camus vorrebbe disporre di un linguaggio più diretto. Istintivamente cerca di acquisirlo dando la successione incoerente, il «sabba» delle sensazioni che lo assalgono e che non ha avuto tempo di addomesticare. Della sua visione dei suk, non vuol conservare altro che «l'invariabile policromia dei gialli insolenti, dei rosa sdegnosi d'armonia, degli azzurri dimentichi del buon gusto». Non procederà altrimenti quando, sicuro della sua arte, canterà «il mare più da vicino». Per il momento, si inizia alle tecniche dell'impressionismo letterario, che forse gli ha rivelato Proust. Solo una simile estetica risponde alla sua volontà di onorare l'Algeria del povero, che sa, senza dirlo, che è bella; la patria elementare che rinasce ogni volta che un bambino scopre la luce del giorno. Come il «dolore» della

povertà, così neppure la gioia di vivere si offre in spettacolo. Camus l'ha conosciuta attraverso «fini e brevi emozioni». Adesso si accontenta di ricordarle. Affidandosi al loro ricordo tenta di tradurre la pace profonda che lo invase un giorno in cui passeggiava tra le tombe di un cimitero musulmano, sopra ad Algeri: «La giornata era calma. Una moschea proteggeva il cimitero che stava lì, sotto i fichi. Le tombe a forma di culla non destavano alcuna idea deprimente e le iscrizioni rassicuravano, perché erano incomprensibili. Era quasi mezzogiorno. Da un terrazzo sporgente si scopriva una fuga di tetti che finivano confusamente nell'azzurro del lontanissimo mare. E il sole scaldava dolcemente l'aria bianca e tenera. La pace. Vicino alle tombe non c'era nessuno. Sembrava che questo calmo ritiro dovesse piacere a coloro che erano morti. Adesso solo la virtù del silenzio e della pace insegnava loro l'indifferenza. Dai marmi semplici e bianchi che i fichi chiazzavano d'ombre capricciose alla balaustrata calcinata, lo sguardo errava e poi seguiva i tetti per perdersi nel mare». Alla lettura di questa pagina, che è mossa da un'incontestabile ispirazione, si rivelano comunque le promesse e le debolezze della "Maison mauresque". Appena «entrato in letteratura», Camus prende le distanze dal «regionalismo mediterraneo». Non scrive né per algerini sciovinisti né per turisti. Evoca con molta discrezione le particolarità del campo di riposo che gli arabi riservano ai loro morti; sta attento a non farne una «curiosità». Conta le parole, abbrevia le frasi per conservare la «pace» che celebra tutta la sua semplicità. Gli capita di impostare i primi accordi di quell'intenso lirismo, secco come il grido delle cicale, che esploderà in "Noces". Ma il preludio gira a vuoto. La persistenza delle costruzioni logiche, l'intempestivo ritorno degli epiteti, l'uso dei procedimenti dell'eloquenza soffocano il canto che cerca se stesso. Nel seguito della "Maison mauresque" la meditazione imporrà presto la sua legge, così come la confidenza aveva fatto nel "Livre de Malusine". Com'è difficile ritornare povero con la penna in mano! Camus è istintivamente tentato di sfoggiare tutte le risorse dello strumento di cui incomincia a servirsi. Si prepara, suo malgrado, all'argomento. Concepisce meglio di quanto non esegua il progetto di un discorso trasparente quanto la gioia di un ragazzo di Belcourt steso al sole. «Mi sarebbe piaciuto essere uno scrittore oggettivo» confesserà

nell'"*Énigme*". «Chiamo oggettivo un autore che si propone degli argomenti senza mai prendere se stesso come oggetto (9).»

Ma ha il merito di cercare, fin dall'inizio, questa oggettività generosa che non ha nulla in comune (bisogna precisarlo?) con la piattezza della letteratura descrittiva. Non si lascia scoraggiare dall'imperfezione della "*Maison mauresque*". Si ostina e compie dei progressi decisivi che lo incoraggiano a pubblicare, nel 1937, "*L'Envers et l'Endroit*". L'Algeri di "*Entre oui et non*" impone la sua presenza quasi assoluta. Camus riesce a cancellarsi davanti al paesaggio notturno che contempla, seduto sulla porta di un caffè moresco: «Di lontano, è il rumore del mare? Il mondo sospira verso di me in un ritmo lungo e mi porta l'indifferenza e la tranquillità di ciò che non muore. Grandi riflessi rossi fanno ondeggiare i leoni sui muri. L'aria diventa fresca. Una sirena sul mare. I fari cominciano a girare: una luce verde, una rossa, una bianca. E sempre questo grande sospiro del mondo. Una specie di canto segreto nasce da questa indifferenza. Ed eccomi rimpatriato. Penso a un bambino che visse in un quartiere povero (10)». Sì, è un «canto segreto» che s'innalza nel silenzio quello che lo scrittore ha ricostruito abbassando la voce. Poche note, che si direbbero prodotte da un flauto arabo, bastano a renderlo percettibile, e il suo ritmo si confonde col respiro della notte... E' il canto stesso del mondo di cui importa poco identificare le componenti (è il rumore del mare?). Camus ridiventa, per registrarlo, il bambino del quartiere povero, che non cessava di ascoltarlo. Si sente immediatamente rimpatriato. Ma non ci si sbaglia. La patria che ritrova non si riduce alla città di Algeri che appunto si nasconde nelle tenebre. E' il Regno promesso ai semplici, che se ne impossessano quaggiù perché hanno occhi che vedono e orecchie che sentono. «Essere puri» affermerà Camus nell'"*Été à Alger*", pensando alla gnosi plotiniana, «significa ritrovare quella patria dell'anima in cui la parentela del mondo diventa sensibile, in cui i battiti del sangue si uniscono alle violente pulsazioni del sole delle due (11).» L'epitalamio di "*Noces*" festeggia l'unione dell'uomo e del mondo. Gettandosi tra le onde, il giovane algerino riceve un vero battesimo che lo purifica. Allora realizza il «tumultuoso possesso dell'onda da parte delle [sue] gambe» (12), già cantata da Valéry nelle "*Inspirations méditerranéennes*". Il bagnante esercita il suo «diritto di amare smisuratamente» (13), prima di sciorinare sulla sabbia in cui si getta, «la gioiosa stanchezza di un

giorno di nozze» (14). Stavolta Camus inventa il linguaggio della felicità che ha conosciuto insieme col «dolore» della povertà e che per lui è quella di Adamo ancora nudo, quella del «primo uomo».

Al momento di raggiungere lo scopo, evita di pagare tributi al «nazionalismo del sole» Come la Casa della Cultura di Algeri non si deve sottomettere all'autorità del partito comunista, così la collezione delle "mediterranéennes" non può servire la causa di un provincialismo letterario. Non c'è dubbio che Camus abbia suggerito la severità nella scelta dei manoscritti. La lettura delle opere accettate permette di gustare ancor meglio la qualità, superiore a ogni altra, dei suoi saggi. Ma queste spesso reggono il confronto. Gabriel Audisio, quando affida a Charlot "Amour d'Alger", gode tra gli algerini di un grande prestigio. Camus lo consulta con rispetto il 9 novembre 1937: «Attualmente senza prospettive, ho il più grande bisogno di vivere a Parigi. Crede che a ventiquattr'anni, con una laurea in lettere, un diploma di studi superiori di filosofia, un anno di pratica giornalistica (redazione e impaginazione) e due anni di teatro come attore e regista, possa trovare un impiego a Parigi che mi permetta di vivere e di lavorare per me?... Non dimentico la spontanea benevolenza che ha accordato alla mia giovinezza e alla mia inesperienza letteraria (15)». Alcuni giorni dopo aver ricevuto questa lettera, Audisio stende appunto la prefazione di "Amour d'Alger". In essa si dichiara algerino di cuore e di fantasia: «Non ho quasi scritto nulla,» assicura «in prosa o in versi, da quasi diciassette anni, che non fosse più o meno ispirato dall'Algeria, vissuto e provato in Algeria, o che un ricordo, un richiamo, un'allusione non ricollegasse, anche segretamente, all'Algeria (16)». La lode che Audisio rivolge alla sua patria letteraria non mancherà, lo sospettiamo, né di calore né di colore. In essa profonde i suoi ricordi felici, come frutti che traboccano da una cornucopia: «A volte è la dolcezza della vita, la spossante voluttà delle serate tiepide, e a volte è un gusto della forza, con quella esaltazione delle contrade nuove, ancora ammalata di conquista. A volte è la solitudine che ti strazia il cuore sugli altipiani di Costantina, e a volte il tumulto delle comunità marine in un sobborgo di Orano. Altre volte, è il desiderio di essere un'anima che si misura con Dio guardando il cielo delle costellazioni del Sud, e altre volte la voglia di essere solo una carne abbandonata a tutti i godimenti moderni del jazz e del building (17)». Ma l'elogiatore dell'Algeria sa anche tenere a freno la

sua ispirazione. La incanala nelle «leggende» che fanno imbattersi nel bel mezzo del porto di Algeri Ulisse e le Sirene. La interroga in meditazioni, una delle quali, "Pureté du Sud", non stonerebbe in "Noces": «Purezza della solitudine, purezza del silenzio, purezza del cielo di mezzogiorno col suo azzurro e il suo sole, purezza del cielo notturno in cui le stelle fanno uno scintillio di luci simile allo stridio delle elitre di un innumerevole popolo d'insetti, purezza del gesto e di una palma, purezza di un'ombra e di uno sguardo, purezza della morte stessa subito ridotta alla più secca polvere (18)». Infine adatta il suo ringraziamento all'attualità, rallegrandosi con quel paese nuovo che è l'Algeria per aver conservato, dopo un secolo di colonizzazione, tutta la sua giovinezza: «Si dirà che è paradossale cantare la giovinezza di un centenario? Ognuno sa che cento anni, per gli inizi di un popolo, sono lo spazio di pochi mattini (19)». Camus non può non apprezzare, in "Amour d'Alger", il «ritmo danzante e strambo» del verbo e un certo «miscuglio di sole e di buon senso» che ritroverà nella "Cage ouverte". Ma la sua originalità brilla per contrasto. Egli l'ha conquistata rifiutando le facilità che Audisio si permette: lo sviluppo oratorio, la cosiddetta giovialità mediterranea, la civetteria mitologica (20), il colore locale? Egli riveste il suo stile della «purezza del Sud». Quando scrive, assomiglia ai kareggiti, puritani dell'Islam che Audisio ammira ma non imita, perché li giudica «duri e intolleranti». Nella chiesa, e non nella cappella, degli scrittori d'Algeria, egli difende, anche da solo, la causa catara.

Più vicini a lui dell'emigrato Audisio, gli appaiono gli algeresi Blanche Balain e Max-Pol Fouchet, l'oranese Claude de Freminville, il bonese Edmond Brua, il tunisino Armand Guilbert e colui che, dagli anni del corso di filosofia al liceo Bugeaud, venera come un maestro: Jean Grenier. Freminville, il più leale dei suoi compagni, che ha acquistato una tipografia e pubblica la "Revue algerienne", pubblica nella serie delle "mediterranéennes" una raccolta di brevi saggi, intitolata "A la vue de la méditerranée". Il primo testo dà il tono, grave e pudico: «Algeri di profilo. Il porto, il golfo, ciminiera, il Jardin d'Essai - ma nulla sembra posato. C'è una specie di cadenza, di grave ondulazione del mondo trasmessa da un vento freddo... Mi sorprende che gli uomini facciano tanti sforzi per sfuggire al mondo. Noi siamo fatti per essere gli uomini di questo mondo. Io non vorrei andarmene. Che bella

promessa c'è qui. Le luci e i fari del porto». Influenza o connivenza? Come Camus, Fremenville è un asceta della letteratura. Si trattiene dal cantare Algeri in tono maggiore. Accorda soltanto alcune parole, senza neppure riunirle in frasi, alla descrizione di un luogo di cui solo la «cadenza» attira la sua attenzione. E' la presenza elementare e misteriosa del «mondo» che intende celebrare, di questo regno che è stato dato all'uomo. Anche lui sulle spiagge del suo paese ha vissuto giorni di nozze: «Ci sono le gioie infantili della vita. All'improvviso sembra di essere degli sposini, lei e noi, ed ecco l'ora delle sciocchezze e degli scherzi. Siamo infinitamente buoni, infinitamente felici. E come separare questa comunione da quella che ci dà il tragico?». Camus si serve precisamente della stessa parola, «comunione», per designare il puro sentimento dell'esistenza che l'arte ha la funzione di «fissare». I due amici appartengono davvero alla stessa «razza» che Fremenville saluta in una delle sue meditazioni, "Pesanteur du monde": «Qui è la nostra terra. Ecco la cintura delle persone che mi sono fraterne attorno al mondo. Ancor più da vicino, questo mare e questa luce che ci corrispondono. Razza umana che non si misura, la mia razza nel suo appassionato splendore». Ma la prosa ellittica di "A la vue de la méditerranée" nuoce all'espressione di questo «splendore». Essa rende solo a tratti l'illuminazione che fa ardere, in ogni pagina, il lirismo di "Noces". E' Camus che trova il tono giusto, quasi distante dall'eccessivo ritegno di Fremenville come dalla truculenza di Audisio.

Sembra naturale cercargli dei rivali tra i poeti. Negli anni Trenta, la poesia non è l'ultima a coprire di fiori la terra di Giurguta e di sant'Agostino. Max-Pol Fouchet pubblica, nel 1937, la sua seconda raccolta, "Simples sans vertu", che costituisce il terzo numero della serie delle "méditerranéennes". Il preludio è umoristico, per accogliere il sole dopo la pioggia, la primavera dopo l'inverno, il piacere dopo la noia:

"Plic, plic, ploc, fine pluie
Trottinant, sur le toit,
Ouf, ouf, ouf, soleil brille
Et d'un coup, hop!, la boit.

Les copains parapluies

Vont au fond des armoires,
Animaux de la nuit
Tant ils sont noirs, noirs, noirs.

Se deplie la chenille
Endormie dans la rose,
S'éveille de nos filles
L'essaim blanc, vert et rose" (21)

Ma, sotto il velo della disinvoltura, traspare a poco a poco un'ispirazione personale. Fouchet confessa una pena d'amore, di cui Camus è stato più che testimone. Ricordando anche il titolo che ha dato alla raccolta, canta un modo d'essere che crede, come molti altri suoi compagni, di aver inventato, «al di là del bene e del male», al contatto del mare assolato. Una delle sue poesie, "Puisque tout est simple", ne trae l'argomento:

"Un bateau sur les flots bleus,
Une amourette au coeur,
Faut-il plus pour être heureux,
Pour trouver le bonheur?

Un nuage dans le del bleu,
Où se reposent les anges,
Des filles en robe bleue
Cueillent des fruits et les mangent.

Un bateau sur les flots bleus,
Des filles, des fleurs, des oranges,
Pourquoi suis-je malheureux
Nuage où se posent les anges?

Mon ami part sur la mer,
Une voile passe sur l'onde,
A quoi bon être amer,
Arrêterai-je la fuite du monde?" (21)

Sarebbe crudele sottolineare le defezioni del poeta alla «semplicità» di cui si vanta la sua troppo sorridente saggezza. Che cosa rimane del «tragico» da cui giustamente Freminville non la separa mai? E di quel «canto segreto» che Camus ha sentito crescere dentro di sé mentre ascoltava respirare il mare nella rada di Algeri? La canzonetta di Fouchet stona. La liturgia della «religione mediterranea» richiede un lirismo più caloroso. Questo premia a volte in Blanche Balain, intima di Camus e di Freminville, la virtù di generosità. Nata in Indocina, la poesia della "Seve des jours" (1938) è maturata sulle coste dell'Algeria. Essa rigurgita di fiori e di frutti, colti non soltanto nei giardini, ma in mezzo alle onde, guida un baccanale in cui si uniscono, intrecciando ogni membro, terra e mare:

"C'est vous que j'aime, mer automnale
Aux vagues lourdes comme des mottes,
Portant vous aussi, mer vegetale,
Les grappes rouges, les pourpres hottes.

Quand vous êtes jardin, mer fruitée,
Quand vous êtes nourriture et seve,
Chair d'orange, or doux, pulpe qui creve
En substantielle graine pressée,
C'est vous que j'aime, mer automnale,

Vos riches paniers pour Dieus païens,
Vos flots serres en pampres luisants,
Et votre fleur au coeur écumant
Et votre suc épais comme le vin" (23)

Camus condivide l'ebbrezza di Blanche Balain e ama la musica che l'accompagna. Perciò consacra a "La seve des jours" il suo "Salon de lecture" dell'11 novembre 1938, mentre sta finendo "Noces", che Charlot metterà in vendita il 23 maggio 1939. Il ricordo della sua creazione s'impone a lui per tutta la recensione che crede di scrivere: «La poesia non commuove senza un certo gusto di carne che costituisce la sua amarezza e la sua grandezza. Ogni sera ci sono uomini che alzano la testa verso la notte. Basta che l'emozione tenga dietro a questo

slancio del corpo, s'insedi per un attimo in mezzo alle stelle, e la poesia è nata. Essa commenta, prolunga e completa i gesti che ci legano al mondo. E' tutta quanta in quel misterioso e sensibile accordo che, da lei a noi, farà nascere l'amore. Ciò è vero almeno per "La seve des jours". Ma qui la sensazione si colloca in una forma lucida e continua, nata da quella scintilla interiore in cui l'ordine è contemporaneo all'ispirazione... L'accordo segreto che si sente tra la donna e la natura, l'altalena che va dal mondo che propone all'anima che acconsente, dalla disperazione alla speranza, dall'amore della vita alla riflessione sul suo significato, costituiscono tutta l'emozione e la forza di questi pochi versi...». Il critico di "Alger republicain", come si vede, non si cura molto di analizzare i meriti di Blanche Balain. S'impegna piuttosto a metter in luce da un insieme di poesie la cui fattura è lungi dall'essere perfetta un'ispirazione nella quale crede di ritrovare quella di "Noces". Per esperienza sa che uno scrittore deciso a rendere una testimonianza fedele deve imprimere alle sue composizioni una «altalena» (24), perché esse oscillino tra «il no e il sì», la «disperazione» e la «speranza». E sente di diventare egli stesso poeta, non in virtù degli scarti della sua fantasticheria, ma nella misura in cui essa «segue lo slancio del corpo» e fascia la sensazione con una forma «lucida e continua».

Da chi altri può ricevere Camus questa duplice lezione? Più che Blanche Balain bisognerà citare Jean Grenier, che ha pubblicato "Santa Cruz" nelle "mediterranéennes" (1937) e il suo capolavoro, "Les Iles", nel 1933. Al momento di vantare con «semplicità» le ricchezze della luce, Camus segue l'esempio del maestro. Si basa sull'ammirazione che nutre per lui e che «non comporta né servitù né obbedienza, ma solo imitazione, nel senso spirituale del termine» (25). Grenier gli rivela anzitutto la fortuna che ha avuto di vivere, fin da bambino, davanti a paesaggi così puri da scoraggiare lo scrittore degno di questo nome di associarli ai suoi stati d'animo e alle sue credenze. Egli la definisce nella prefazione delle sue "Inspirations méditerranéennes", datata luglio 1939: «Il Mediterraneo non rischia di gettare in quella confusione di sentimenti che faceva vedere ai Romantici nei paesaggi un alimento spirituale o addirittura un'intuizione del divino (26)». Ma analizza anche, sotto la veste di «illuminazione» o di «morte filosofica» e riferendosi ai mistici dell'India, un'esperienza privilegiata che Camus, a

sua volta, ha conosciuto «alla vista del Mediterraneo», all'epoca in cui la povertà esasperava le sue sensazioni e la sua gioia di vivere. «Allora» conclude «tu non sei nulla e nessuno. No: tu sei "questo", io sono "questo" (27).» La prosa di "Santa Cruz" si spoglia opportunamente per non velare l'«illuminazione» che abbaglia il viandante, eclissando la sua persona: «E' come uno spazio che si apre sempre di più davanti a noi, inondato di più luce, sempre più luce. Si cammina con ebbrezza, ma con una ebbrezza strana, sicura di sé e che va dritta allo scopo, fino a una specie di stretta della Natura e dello spirito (28)». Così si annunciano delle «nozze» che Grenier celebra, come Camus, a Tipasa in mezzo a templi pagani e a basiliche cristiane le cui confuse macerie giacciono a terra «imparzialmente». Il deserto esercita sul maestro e sul discepolo lo stesso fascino. Essi intonano un canto amebeo. Da Djemila, la voce di Camus risponde a quella di Grenier che, a Biskra, si è innalzata per prima: «L'immensità del deserto è per la mente come un abisso; ne ha paura, gli si rifiuta, ma, per poco che abbia incominciato a familiarizzarsi con lei, ne sente l'attrazione... Questi impietosi paesaggi bevono l'uomo come la prima ora di sole beve la rugiada... Egli sprofonda nella sabbia mobile dell'indifferenza e subito non mostra più agli altri che il fantasma del suo vero io, che si trova già unito a qualcosa di più misterioso che nessuna lingua umana potrà dire. Potrebbe ripetere la parola del mistico: ho cercato di perdermi e mi sono guadagnato (29)». Sarebbe un'offesa alla loro memoria far rivaleggiare i due cantori, come semplici pastori di Virgilio. «Il maestro» assicura Camus senza rischio di smentite «si rallegra quando il discepolo lo abbandona e realizza la sua differenza, mentre egli conserverà sempre la nostalgia del tempo in cui riceveva tutto, sapendo che non avrebbe potuto mai rendere nulla (30).» La differenza di "Noces" salta agli occhi. Il giovane è penetrato da conquistatore in quel giardino riservato dell'arte che sognava costeggiando i muri delle ricche proprietà della città natale. Dimostra un'autorità superiore che, disciplinando il suo inveterato lirismo, conserva un giusto equilibrio tra il tempo della contemplazione e quello della meditazione. L'Algeria, più vera che in natura, che la sua testimonianza alla fine designa, è una patria visibile e insieme invisibile, evidente e nascosta, naturale e mistica.

Note al cap. 5

- N. 1. "Prefazione dell'Envers et l'Endroit", "Essais", pag. 7.
- N. 2. Op. cit., pag. 6.
- N. 3. Montherlant, "Un voyageur solitaire est un diable", «La religion de la méditerranée», "Essais", pag. 407.
- N. 4. "Poème sur la méditerranée", "Essais", pag. 1207. (Mezzogiorno sul mare immobile e caloroso / Mi accetta senza grida: un silenzio e un sorriso. // Dall'immensa semplicità senza scosse sgorga la pienezza, / Oh! Natura che non fai salti! // Mediterraneo! / Biondo pergolato azzurro dove dondola la certezza, // Nei cimiteri marini c'è solo eternità. / Là, l'infinito si stanca ai funebri fusi.)
- N. 5. G. d'Aubarede, "Rencontre avec Albert Camus", in "Essais", pag. 1342.
- N. 6. "La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne", "Essais", pag. 1325. Camus pensa ai maurassiani, ai fautori del neoclassicismo.
- N. 7. "Présentation de la revue «Rivages»", "Essais", pagg. 1330-1331.
- N. 8. "La culture indigène...", "Essais", pag. 1321.
- N. 9. "L'Été", «L'énigme», "Essais", pag. 864. Fin dal 1933, in note di lettura, Camus osserva, a proposito dell'"Abbesse de Castro" e delle "Chroniques italiennes": «Non mi commuovono. Mi soddisfano. Che obiettività personale! Esempio da propormi». E a proposito di Gide: «Il dramma, la sofferenza di Gide consistono nel ritrovare se stesso a ogni passo. Lo si vede anche nella sua opera. Nelle ultime opere ha cercato di rendersi oggettivo: ogni paesaggio, ogni personaggio è giudicato da ogni lato».
- N. 10. "L'Envers et l'Endroit", «Entre oui et non», "Essais", pag. 24.
- N. 11. "Noces", «L'Été à Alger», "Essais", pag. 75.
- N. 12. Op. cit., «Noces à Tipasa», pag. 57.
- N. 13. Op. cit., ibid.
- N. 14. Op. cit., pag. 58.
- N. 15. Lettera inedita.
- N. 16. Gabriel Audisio, "Amour d'Alger", pag. 9.
- N. 17. Op. cit. pag. 18.

N. 18. Op. cit. pag. 44.

N. 19. Op. cit. pag. 81.

N. 20. Camus la critica severamente in "Noces à Tipasa": «Ben poveri sono coloro che hanno bisogno di miti. Io descrivo e dico: 'Questo è rosso, questo è azzurro, questo è verde. Questo è il mare, la montagna, i fiori. E che bisogno ho di parlare di Dioniso per dire che mi piace schiacciare la bacca del lentischio sotto il naso?». "Essais", pag. 57.

N. 21. (Plic, plic, ploc, pioggia sottile / che trotterella sul tetto, / Uff, uff, uff, il sole brilla / E di colpo la beve. // Gli amici ombrelli / Vanno in fondo agli armadi, / Animali della notte / Così neri, neri, neri. // Si sgranchisce il bruco / Addormentato nella rosa, / Si sveglia delle ragazze / Lo sciame bianco, verde e rosa.)

N. 22. (Una nave sulle onde azzurre / Un amorino sul petto / Serve altro per essere felice, / Per trovare la gioia? // ... // Una nuvola nel cielo azzurro / Dove riposano gli angeli / Ragazze in abito azzurro / Raccolgono frutta e la mangiano // Una nave sulle onde azzurre, / Ragazze, fiori, arance / Perché sono infelice, / Nuvola dove si posano gli angeli? //...// Il mio amore parte per mare / Una vela passa sull'onda, / Che serve essere amaro? / Fermerò la fuga del mondo?)

N. 23. (Amo proprio te, mare autunnale / Che hai onde gravi come zolle, / Che hai anche tu, mare vegetale, / Grappoli rossi, gerle purpuree. // Quando tu sei giardino, mare fruttato, / Quando tu sei nutrimento e linfa, / Carne d'arancia, oro dolce, polpa che si spacca / E sostanzioso seme schiacciato, / Amo proprio te, mare autunnale, // I tuoi ricchi panieri per Dei pagani / Le tue onde serrate in pampini lucenti / E il tuo fiore dal cuore di spuma / E il tuo succo denso come il vino.)

N. 24. Camus riprende questo termine per caratterizzare la poesia di Armand Guibert di cui presenta la raccolta "Oiseau privé" il 15 luglio 1939 ai lettori del "Salon de lecture". E si serve di espressioni analoghe nella recensione di "Bahia de tous les saints" di Jorge Amado ("Salon de lecture", 9 aprile 1939): «un equilibrio di sì e di no, un movimento appassionato che non s'accompagna ad alcun commento».

N. 25. "Sur «Les Iles» de Jean Grenier", in "Preuves", gennaio 1959; "Essais", pag. 1160.

N. 26. Jean Grenier, "Inspirations méditerranéennes", prefazione, pag. 103.

N. 27. Jean Grenier, "Les Iles", pag. 92.

- N. 28. Jean Grenier, "Santa Cruz et autres paysages africains", pag. 11.
N. 29. Jean Grenier, "Santa Cruz, Un soir à Biskra", pag. 43.
N. 30. "Sur «Les Iles» de Jean Grenier", "Essais", pag. 1160.

6. L'ENIGMA

«Dove c'è un rovescio, c'è anche un diritto. Di conseguenza, da un lato c'è il rovescio, dall'altro il diritto. Oppure: da un lato c'è il diritto, dall'altro lato il rovescio. Senza che pertanto si decida da che parte stia il diritto, o chi esso abbia dalla sua parte.»

Kierkegaard, "Papiers", vol. V. B. 191.

«Ogni verità è semplice: non è questa una duplice menzogna?»

Nietzsche, "Il crepuscolo degli idoli"

Sì, qui Camus è «rimpatriato» Ma se scopre sulle spiagge di Algeri, sulle rovine di Tipasa, sull'altopiano di Djemila, il paese armonioso che aveva già accolto, prima della sua, la fantasticheria del poeta dell'"Invitation au voyage", non vi si attarda troppo. Il miracolo, o il miraggio, non sopravvive all'«istante d'eternità» che ha illuminato. Non appena presente, è già passato. Qui Camus non osa sperare, come il Lamartine della "Vigne et la maison", che il Regno di cui la sua memoria conserva il ricordo gli sarà restituito nei secoli dei secoli,

"Non plus grand, non plus beau, mais pareil et le même" (1)

«E' noto» constata invece nell'"Été à Alger" «che la patria si riconosce sempre al momento di perderla (2)» L'Esilio continua dunque sempre ad allontanare il Regno, il «no» a rifiutare il «sì» L'antica moneta che il pellegrino riporta con sé da Tipasa offre una faccia «visibile», con un «bel viso di donna», ma anche una faccia «arrugginita»

Sottolineando lui stesso le contraddizioni della sua testimonianza, Camus si accorge che, lungi dallo svalutarle, sono un'ulteriore dimostrazione della sua genuinità. Egli non vuole tradire né gli

«umiliati» di cui ha condiviso la disgrazia, né la «bellezza» del cielo sotto cui ha visto la luce. L'ambiguità del modello letterario che si propone, una volta per tutte, durante gli anni di apprendistato, è il pegno della sua sincerità. Quando un testimone ha giurato in buona fede, non soltanto di dire la verità e nient'altro che la verità, ma di dirla tutta quanta, si accorge ben presto che essa non è semplice. E nelle sue dichiarazioni, egli rispetta l'enigma che essa diventa per lui. Se fosse scettico, fingerebbe forse di possedere una soluzione, un'interpretazione, e una sola. Fedele al suo giuramento, fa sua la confessione dell'«adolescente» che scrive "L'Art dans la Communion": «Il guaio è che il nostro bisogno di unità si trova di fronte a dualità inconciliabili nei loro termini. Una specie di ritmo binario, insistente e dispotico, regna nella vita e nelle idee, che può suscitare più sfinitezza che disperazione. Ma lo scoraggiamento non è permesso. La stanchezza e lo scetticismo non sono delle conclusioni. Bisogna andare più lontano...». «Andare più lontano» consisterebbe nel conquistare una verità soprannaturale, la cui conoscenza risolverebbe le contraddizioni della verità immediatamente accessibile. Il giovane Camus non abbandona alla leggera la speranza di riuscirci. La duplicità di cui crede di dover far prova gli costa. Essa è proporzionale al «bisogno di unità» che prova senza potere, ahimè!, soddisararlo. Un bisogno che egli prende molto sul serio, fino al punto di essere tentato di spiegare con esso il fascino che la morte esercita sui vivi. «Si potrebbe sostenere» osserva nell'aprile 1933 «che, insieme col bisogno di unità, c'è un bisogno della morte, perché esso permette alla vita di formare un unico blocco, per contrasto.» Sarebbe attratto dall'ascesi mistica il cui scopo è la ricostruzione di un'unità perduta? Non lo nega. In una dissertazione dell'agosto 1933 sulla «logica del prelogismo», non contento di plaudire ai mistici, «che hanno fatto il mondo quello che è», rimprovera ai sociologi di misconoscere lo slancio religioso, definito come «desiderio di unità», pretendendo di non vedere in esso che una manifestazione della «mentalità primitiva». Quanto a lui, ritiene che «il desiderio di partecipazione sia un bisogno profondo, misterioso, ancestrale». E precisa che lo si scopre «in fondo a ogni pensiero, perché soltanto la partecipazione abolisce le dualità e le antinomie troppo reali in cui ci dibattiamo». Questo significa che si dimostra particolarmente recettivo quando Plotino gli insegna che «conoscere l'uno significa fare ritorno

alla propria patria (3)», e gli indica la strada di questa salutare reintegrazione. Ma forse più ancora lo colpisce Pascal quando gli manifesta che «la fede abbraccia più verità che sembrano in contrasto» e che «la loro fonte è nell'unione delle due nature in Gesù Cristo» (4). Ecco un linguaggio che non lo sorprende, perché è quello che parla lui stesso.

Lo abbandonerà persuadendosi che la luce della Rivelazione gli è negata? Basta leggere i suoi scritti giovanili per convincersi del contrario. Come Pascal non pretende di cancellare le contraddizioni della condizione umana ordinandole attorno al «punto fisso» della Croce, così Camus non pensa di ridurle restando incredulo. La sua «nostalgia dell'Unità» acuisce anzi la coscienza della loro esistenza e della loro gravità che continua a provare. S'impegna allo spasimo ad «intrecciare di filo bianco e di filo nero una stessa corda tesa fino a spezzarsi» (5). Rimane fedele alla problematica pascaliana che si adatta così esattamente alla sua prima esperienza della vita. Con tutte le forze respinge l'«eresia», quella scelta completamente negativa di cui una delle "Pensées" contiene l'analisi e la condanna: «La fonte di tutte le eresie è l'esclusione di alcune di quelle verità [dell'uomo]... Di solito succede che, non potendo concepire il rapporto di due verità opposte, e credendo che l'accettazione dell'una comporti l'esclusione dell'altra, essi [gli eretici] si attaccano all'una, escludendo l'altra... L'esclusione è appunto la causa della loro eresia (6)».

L'avvertimento che Pascal rivolge a Camus in questi termini, gli viene rinnovato, in altre forme, da molti dei suoi autori preferiti. Nietzsche gli conferma, nel "Crepuscolo degli idoli", che commetterebbe una «duplice menzogna» affermando che «ogni verità è semplice»; e lo esorta a mostrarsi «ricco in opposizioni», perché solo «a quel prezzo» sarà «fecondo». Si può dubitare che Camus accetti quest'ultima considerazione, in certo qual modo interessata. Il suo dovere di testimone fedele, soprattutto per se stesso, gli ordina di non amputare la verità semplificandola. Ma la lezione di Nietzsche non diventa per questo meno accettabile. Gide la riprende per Nathanael nelle "Nourritures terrestres": «La necessità dell'opposizione mi fu sempre intollerabile; scegliere mi sembrava non tanto eleggere quanto respingere ciò che non eleggevo (7)». E difende la causa dell'incoerenza: «L'incoerenza» dichiara «mi dispiace meno di certa

coerenza risoluta, di certa volontà di restare fedeli a se stessi e del timore di contraddirsi (8)». Certo sembra sconveniente, quasi sacrilego, associare qui il rifiuto pascaliano dell'«eresia», che non ha altro movente che l'amore della verità, all'«incoerenza» gidiana, che contrappone alla pretesa «necessità» dell'«opzione» il desiderio di emancipazione dell'io «detestabile». Ma i due atteggiamenti si corrispondono, ciascuno inscritto nel proprio «ordine». Camus conosce troppo bene Pascal per non apprezzare, insieme con l'incommensurabile distanza che li separa, la similitudine che fa dell'uno la «figura» dell'altro.

Non diversamente deve giudicare l'«alternanza», la nuova virtù che Montherlant giustifica e definisce in uno dei testi di "Aux fontaines du desir": «Essere contemporaneamente, o piuttosto fare alternare in sé, la Bestia e l'Angelo, la vita corporale e carnale e la vita intellettuale e morale: lo voglia o no l'uomo, ve lo costringerà la natura, che è tutta alternanze, che è tutta contrazioni e allentamenti... Il merito dell'uomo consisterà nel cessar di negare questo ritmo essenziale, per cecità verso se stesso, o di rinnegarlo, per timore di incoerenza, o di scusarsene con dei sospiri; consisterà nell'abbandonarvisi gioiosamente come se fossero le braccia della Natura a cullarlo (9)». Tra i modelli che la letteratura contemporanea propone al giovane moralista, ce ne possono essere di più adatti? Il «ritmo» di cui Montherlant raccomanda il rispetto, dopo aver caratterizzato il pensiero dell'"Art dans la Communion", s'impone come un «dondolio» nelle professioni di fede di "Noces" e, in particolare, nel "desert" (10). Il ritorno delle stesse parole potrebbe proprio essere l'effetto di un'influenza. In ogni caso segnala una parentela d'ispirazione. Essa attira indubbiamente l'attenzione di Camus quando legge "L'Équinoxe de Septembre" e vi rileva una nuova apologia dell'«alternanza». Certe frasi di Montherlant stavolta sembrano estratte dall'"Envers et l'Endroit": «Due dottrine opposte non sono che differenti deviazioni della stessa verità; passando dall'una all'altra non si muta ideale più di quanto non si cambi oggetto contemplandolo sotto differenti prospettive... E' tutto il sì e tutto il no, il sì e il no che si stringono e si fondono già nel tempo come si stringeranno e si fonderanno nell'eternità. Tutto è uno. E quest'uno è buono (11)». A parte un certo aflore di religiosità, il pensiero dominante dell'"Équinoxe de Septembre" ricalca quello di "Entre oui et

non". Perciò Camus prende le difese di Montherlant, contro la stampa di sinistra che lo tratta da guerrafondaio, perché non comprende il suo provocante rifiuto di ogni manicheismo ideologico. Egli invita i suoi lettori ad ammirare con lui «uno dei tre o quattro grandi scrittori francesi che propongano un sistema di vita, la qual cosa sembrerà ridicola solo agli impotenti». Per quanto lo riguarda, ammette a tal punto il «principio» dell'«alternanza», considerato da Montherlant come «fondamentale per la sua vita e la sua opera», da rifiutare ogni interpretazione univoca dell'"Équinoxe de Septembre". No, questo libro non è una difesa della guerra. Se la violenza si scatena, il giusto, che non vuol barare, troverà in un «servizio inutile» l'unica condotta degna della sua onestà. «Oggi ci si divide in due clan,» osserva amaramente Camus «a seconda che scegliamo tra la schiavitù e la morte. Ma siamo in molti a rifiutare questo dilemma, a non saper scegliere, ad ammirare quelli che, deliberatamente, hanno arrestato la loro azione. Montherlant non è di questi. Ma afferma che, a guerra venuta, la prenderà come una malattia e tenderà di trovarvi ancora delle ragioni di vita. Nella nostra letteratura non c'è forse brano più virile di quello in cui Montherlant afferma che combatterà senza credere, senza altro ideale che quello di essere all'altezza di un destino venuto senz'essere chiamato.» Quando la «peste» infierirà nella Francia occupata dai nazisti, Camus, il Camus delle "Lettres à un ami allemand", osserverà senza deflettere un tale atteggiamento. Montherlant mostrerà allora una minore volontà di «far onore all'uomo» (12). Ma non è la prova retrospettiva che la «saggezza» dell'"Équinoxe de Septembre" resta intaccato, checché se ne dica, da un certo «estetismo» (13)? Nell'"Envers et l'Endroit" o in "Noces", l'«alternanza» ha invece tutta quella famosa «autenticità» così spesso invocata dai moralisti tra le due ultime guerre. Camus si adatta, senza compiacersene, alle sue contraddizioni. Conserva tra loro un doloroso equilibrio. Non sacrifica nulla né all'«eresia» pascaliana né allo «spirito d'ortodossia» nel quale Grenier vede «una fatale conseguenza di ogni credenza di successo» (14), che però potrebbe ugualmente guastare ogni incredulità contenta di sé.

Come la scelta delle sue letture, così l'orientamento dei suoi scritti giovanili testimonia questo partito preso. Esso s'indovina dal primo testo che pubblica, l'articolo intitolato "Un nouveau Verlaine" della rivista "Sud" (marzo 1932). Il Verlaine che pretende di liberare dalla

sua reputazione di «gradevole pazzo» è un poeta quasi tragico «che ha pregato Dio con l'anima e ha peccato col cervello». La misura di sé la dà nelle raccolte in cui «si alternano i versi di pentimento e i versi di voluttà». Perciò "Parallelement" può passare per il suo capolavoro, non «dal punto di vista del valore letterario, ma dal punto di vista della rappresentazione dei sentimenti di Verlaine». In se stesso, questo giudizio presenterebbe un tenue interesse, ma si dà il caso che l'adolescente Camus colga tutte le occasioni che gli consentono di riaffermare il principio in nome del quale è giunto a stabilire la superiorità di "Parallelement". Vi fa ostinatamente riferimento nelle esercitazioni scolastiche. Della commedia e della tragedia assicura che sono entrambe «arbitrarie», perché «nella realtà Calibano e Ariele non sono separati». Ricorda, senza pensare, almeno sembra, alla prefazione del "Cromwell", che «nell'uomo c'è una stretta e commovente mescolanza di ridicolo e di poesia»; donde risulta che «c'è un tragico del ridicolo, come c'è un ridicolo del tragico». Quando tratta il classico tema «psicologia e metafisica», si affretta a constatare l'unità dei fatti di coscienza: «I nostri peggiori dolori a volte s'accrescono abbastanza perché ne nasca un sentimento di piacere, sia o non sia sostituito da disgusti e stanchezze. In ogni momento, basta che uno dei nostri sentimenti giunga al suo massimo d'intensità perché susciti il sentimento esattamente contrario». La sua idea fissa riappare ancora in un componimento che deve stargli a cuore perché, malato, vi tratta dei «due metodi della medicina». Non nasconde di preferire alla dottrina di Galeno, secondo cui «la malattia è un vizio che bisogna combattere e domare», quella di Ippocrate, che vi vede «una reazione dell'organismo di fronte a condizioni sfavorevoli, uno sforzo di compensazione che bisogna aiutare, sostenere, anziché domare», e che, di conseguenza, rispetta la profonda ambiguità di ogni comportamento umano.

Quando, invece di filosofare, Camus impara a scrivere, la «rappresentazione dei [suoi] sentimenti» si uniforma, con singolare costanza, al modello di "Parallelement" Per riprodurre il «ritmo binario della [sua] vita e delle [sue] idee», sceglie il movimento di un dialogo. Nella prima delle "Intuitions, delires", e nell'ultima, "Retour sur moi-même", il Pazzo, che assomiglia a Zarathustra, intavola una discussione col narratore ed è evidente che Camus s'identifica con entrambi. Analogamente, nella "Volontà de mensonge", un vecchio e un giovane

si affrontano, o, in "Souhait", il narratore (ancora) e un anonimo interlocutore. In "Incertitude", la situazione si complica solo in apparenza. Ci sono, sì, tre uomini, ma il terzo, il narratore, non ha altra funzione che «esaurir [si] in vani sforzi» per «conciliare» i suoi due amici che, come si viene a scoprire alla fine, sono creature della sua fantasia. Com'è possibile che Camus, così incline allo sdoppiamento, non si rivolga al teatro? Il mestiere di attore lo aiuta a scongiurare la vertigine dell'«alternanza», dandogli l'occasione di interpretare ruoli contrastanti. Lo scrittore che si sta svegliando in lui è tentato, a sua volta, di inventare una versione drammatica dell'«oscillazione» dei suoi pensieri. Gli piace riunire sulla scena eroi che cozzano tra di loro, come fanno, nella sua «retrobottega», l'esiliato di Praga e il rimpatriato di Tipasa, l'uomo che ha «la morte nell'anima» e quello che non ha «vergogna di essere felice».

All'inizio, in "Caligula", sembra che il «no» abolisca il «sì». L'imperatore, perdendo Drusilla, la sorella prediletta, impara, alla scuola della sofferenza, che «gli uomini muoiono» e che «non sono felici» (15). Ha veramente anche lui «la morte nell'anima». La sua disperazione prende la forma di una vera nausea nella prima versione del dramma: «Sto male, Cesonia. No, non ti avvicinare.

Lasciami. Ho in tutto il corpo come una voglia di vomitare (16)». Il fratello della defunta Drusilla non si sa abituare allo scandalo della morte. E' provvisto di quella naturale vigliaccheria che uno dei patrizi confessa senza vergogna: «Sapete, ho perduto mia moglie l'anno scorso. Ho pianto molto e poi ho dimenticato. Di tanto in tanto provo dolore. Ma, insomma, niente di grave (17)». Contrariamente a questo vedovo rassegnato, Caligola si proibisce di giocare d'astuzia con la fatale rivelazione che ha ricevuto: «Tutto, attorno a me, è menzogna, e io voglio che si viva nella verità (18)». Adegua perciò la sua condotta alla «verità», come Camus vi aveva adeguato il suo stile scrivendo "L'Ironie" o "La Mort dans l'âme". Poiché detiene il potere supremo, decide di mettere, alla lettera, tutto il mondo che lo circonda alla rovescia. Distribuisce, invece di subirla passivamente, l'ingiustizia e la morte, l'ingiustizia della morte. Gareggia in crudeltà col destino o in indifferenza con gli dei. E lo spiega: «Il destino non si capisce, ed è per questo che mi sono eretto a destino. Ho assunto il viso stupido e incomprensibile degli dei (19)». Nulla gli è più facile che designare

delle vittime. Non sono forse tutti gli uomini, come Drusilla e lo stesso imperatore, dei condannati a morte? Sognando un regno in cui l'«impossibile» sia «re», il campione del «no» esclama, «con crescente esaltazione»: «Voglio mescolare cielo e mare, confondere brutto e bello, far nascere il riso dalla sofferenza (20)». Svilupperà fino alle estreme conseguenze la propria morte, la logica della miseria di cui vuol essere al tempo stesso il profeta e il martire, cioè il testimone completo. Affida a Cesonia, che strangolerà, l'ultima parola della sua «filosofia»: «So che non c'è niente che dura. Saperlo! Siamo in due o tre nella storia ad averne fatto veramente l'esperienza, ad aver realizzato questa demente felicità (21)».

All'interno della favola di Camus, non si rompe impunemente l'equilibrio del «sì» e del «no» Caligola diventa un mostro. «Sento in me» confessa «esserì senza nome. Che cosa farò contro di loro? (22)» Ma non giunge a distruggere il «diritto della vita», la volontà di felicità che sfida la miseria. Agli eccessi della sua rivolta, il fragile Scipione continua a opporre la grazia della luce e le promesse della vita. In presenza del suo padrone, vanta i gesti, le ore, i luoghi che convincono l'uomo che il suo regno è di questo mondo e che il suo esilio può finire. In verità, è l'unico personaggio, con Cesonia, che tratti l'imperatore come suo prossimo. I suoi interventi, relativamente rari, mettono in questione il pessimismo di colui che egli chiama sempre Caio. Perché lo si ascolta? Anzitutto perché è capace di comprendere e d'amare Caligola. E' stato testimone del suo folle dolore, alla morte di Drusilla. «Sì, ero presente, come sempre al suo seguito (23)» ricorda a Cherea e ai patrizi. L'amico della sua adolescenza non sarà mai per lui un estraneo: «Lo amo. Era buono con me (24)». Mentre Elicone si comporta da «spettatore» nei confronti di Caligola, Scipione conserva fino in fondo il suo ruolo di confidente. Ma fa di più. Benché la vita non lo abbia ancora ferito, in una certa misura si identifica con l'uomo di cui conosce la disperazione. Lo spiega a Cherea che si stupisce della sua indulgenza: «Eppure dentro di me c'è qualcosa che gli assomiglia. La stessa fiamma ci brucia il cuore... Non posso scegliere perché, oltre a ciò che soffro io, soffro anche per quello che soffre lui (25)». Se il giovane poeta finisce per allontanarsi dal folle a cui non ha mai tolto la sua amicizia, non è dunque che si opponga radicalmente a lui, come il «diritto» al «rovescio». Sfuggendogli, sfugge al Caligola che porta in

sé, fugge a se stesso: «Ti lascio» gli dice «perché credo di averti compreso. Né per te, né per me, che ti assomiglio tanto, c'è più uscita (26)».

Ma non è l'unico a mostrare un duplice volto e a incarnare così l'«alternanza» da cui è ossessionato Camus. Caligola gli assomiglia più di quanto non lascino supporre i suoi atti. Scipione s'incarica di illuminare Cesonia sulla personalità profonda dell'imperatore, come l'ha conosciuta prima della scomparsa di Drusilla: «Mi diceva» riferisce «che la vita non è facile, ma che c'erano la religione, l'arte, l'amore che riceviamo. Ripeteva spesso che far soffrire era l'unico modo di sbagliarsi. Voleva essere un uomo giusto (27)». E' l'ingiustizia della morte che ha mutato la condotta di Caligola. E' divenuto ingiusto per rivolta, non per inclinazione o sotto la spinta della fatalità. Nella misura in cui ne fa la parodia per meglio umiliare il farisaismo dei patrizi, egli ama sempre la giustizia, con un amore infelice. Risparmia Scipione, che è giusto. Ritrova in lui il Caligola che egli fu e che resta malgrado i suoi dinieghi. Scipione è il suo Sosia, la sua immagine armoniosa, complementare dell'immagine spezzata che ormai gli rimandano gli specchi. Da ciò l'importanza delle scene in cui l'incontra. In esse dialoga con se stesso, con un altro se stesso. Nel corso della più emozionante di tutte (28), ridiventa poeta. I due fratelli nemici (così poco nemici!) finiscono per unire le loro voci per cantare all'unisono il «diritto» del mondo, le «nozze» dell'uomo e della Natura. Sono della stessa razza. Hanno in comune il culto di una certa «purezza». Con questa parola che bisogna pronunciare, Camus designa l'intransigenza degli esseri che, sapendosi duplici, come è duplice la vita, non ne traggono partito. I puri scelgono il «diritto» o il «rovescio», e non il compromesso, l'"aurea mediocritas", della saggezza latina. Ma, qualunque essa sia, la loro scelta non li acceca. Caligola, decidendo per il «no», non nega la possibilità del «sì». Non si confonde col suo personaggio. Si accontenta di interpretarlo. Perciò Camus, nel 1938, pensa di intitolare il dramma: "Caligula, ou le jouer" (29). Un buon attore, come un buon giocatore, non è mai vittima del suo gioco. Se Caligola segue rigorosamente le regole che si è imposto, si ricorda che ce ne sono delle altre, altrettanto arbitrarie e altrettanto rispettabili, che permettono di recitare la felicità, l'amore e la poesia. Ognuno dei due giochi serve l'ambizione che l'uomo nutre nella sua miseria e fino alla

morte, quella di afferrare la luna, la passione dell'impossibile. I veri avversari di Caligola sono i patrizi e il saggio Cherea. I patrizi sono i custodi del sistema sociale e della saggezza delle nazioni. Ammettono serenamente, prima che Caligola turbi la loro egoistica serenità, che la vita abbia due facce. Si rallegrano perfino che sulla morte scenda l'oblio, che l'ordine regni a prezzo dell'ingiustizia e, insomma, che dopo la pioggia torni il sereno. Sono contenti della loro sorte e delle loro persone. Non vogliono vivere col pensiero ingombrante del «mistero» dell'uomo, conformando a esso i loro atti. Ma il loro rifiuto è solo in parte cosciente. Cherea invece contrappone all'eccesso tragico di Caligola la misura di una saggezza precostituita. La sua intesa coi patrizi è affatto provvisoria. Non nasconde di non essere dei loro. Gli è più facile dialogare con Caligola e lo fa molto liberamente nella scena di spiegazione dell'atto terzo (30). Come il suo interlocutore, sa che la morte è la legge di questo mondo e che l'uomo tuttavia la contesta. Il disaccordo scoppia quando Cherea si rifiuta di vivere questa comune esperienza in tono tragico. Una «ragionevole paura» lo consiglia, «la paura di quel lirismo inumano accanto al quale la mia vita non è nulla» (31). Piuttosto che allargare, per disperazione, la frattura che la coscienza della propria miseria causa all'uomo lucido, ha deciso di «prender[si] saldamente in mano» (32). Ha «voglia di vivere e di essere felice», e ritiene che «non si possa essere né l'uno né l'altro forzando l'assurdo a tutte le sue conseguenze» (33). La sua rivendicazione di una felicità modesta contrasta sia con l'ispirazione poetica di Scipione che con la follia di Caligola. Coltivando la padronanza di sé, crede alla morale. Ma l'umanesimo che professa è molto lontano da quello di cui prende le difese Voltaire quando replica a Pascal, nella venticinquesima delle "Lettres philosophiques": «Riesco molto bene a concepire senza mistero che cosa sia l'uomo... L'uomo non è un enigma... L'uomo sembra al suo posto nella natura, superiore agli animali, a cui è simile per gli organi, inferiore ad altri esseri, a cui molto probabilmente assomiglia per il pensiero». A questa situazione Voltaire si adatta... filosoficamente. La giudica logica, soddisfacente per la ragione. «L'uomo [secondo lui] è ciò che deve essere.» Cherea non condivide il suo ottimismo. Se condanna il «lirismo inumano», apprezza l'inquietante chiaroveggenza di Caligola. «Riconosciamo» chiede al vecchio patrizio «che quest'uomo esercita una innegabile influenza.

Costringe a pensare. Costringe tutti a pensare. L'insicurezza, ecco che cosa fa pensare. Ed è per questo che tanti odi lo perseguitano (34).» La servilità di Elicone e di Cesonia rappresenta un'ultima versione del modello che Camus riproduce creando i diversi personaggi di "Caligula". Elicone è votato all'abiezione. Ma vi raggiunge, con la fedeltà che dimostra verso il suo padrone, un'inattesa grandezza. Il discorso che fa a Cherea testimonia che la volontaria servitù di questo sicario vale forse più della virtù di certi saggi: «Sì, io servo un pazzo. Ma tu chi servi? La virtù? Ti dirò che cosa ne penso... Ho potuto osservarvi, voi virtuosi. E ho visto che avevate un brutto aspetto e un misero odore, l'odore insipido di quelli che non hanno mai sofferto né rischiato niente. Voi, giudici?... Vi mettereste a giudicare colui che ha sofferto infinitamente, e sanguina tutti i giorni di mille nuove ferite? (35)». E che dire di Cesonia? Non avendo «mai avuto altro dio che il [suo] corpo» (36), accetta di servire Caligola come una cagna. Si avvilisce, esegue gli ordini più crudeli. Ma l'amore, a poco a poco, la solleva dalla sua umiliazione. La donna che Caligola strangola, nell'ultimo atto, non è più la volgare amante che, nel primo, si aggrappava a lui. Si sente trasformata e lo dice maternamente al suo signore divenuto suo figlio: «La cura che ho di te mi ha riempito l'anima al punto che non m'importa più che tu non mi ami. Vorrei soltanto vederti guarito, tu che sei ancora un ragazzo (37)». Il sacrificio della sua dignità e della sua vita assicura a Cesonia una specie di redenzione. La sua personalità offre, a sua volta, un «diritto» e un «rovescio». E così tutta la comunità dei principali protagonisti di "Caligula" attesta che il giovane Camus, componendo la prima delle sue opere drammatiche, rimane legato all'estetica dell'"Art dans la Communion".

Molto più singolare sembrerà che a questa estetica conservi la sua preferenza come romanziere. Tutta una tradizione romanzesca, che ammira, gli raccomanda di stare attento alla coerenza degli intrighi e soprattutto dei caratteri. Ma non vi si sottomette. Il fatto è che la verosimiglianza classica gli importa molto meno della verità della sua testimonianza, che sa che deve essere equivoca. Da ciò le difficoltà che incontra nella composizione del primo romanzo (38), "La Mort heureuse", contemporaneo all'"Envers et l'Endroit" e a "Noces". La sua fantasia infatti non gli fornisce una storia coerente, di cui restino da

realizzare gli sviluppi particolari, ma sei episodi legati a due a due. In questo nuovo progetto, il «rovescio» continua ad alternarsi col «diritto». I temi del «gioco brillante», della «casa davanti al mondo» e del «condannato a morte» richiamano rispettivamente quelli del «quartiere povero», della «gelosia sessuale» e della «discesa verso il sole». I capitoli, scritti un po' al presente un po' al passato, contrasteranno tanto più gli uni con gli altri... Ma questo «ritmo binario», che s'impone una volta di più, non bloccherà la progressione del racconto? Camus calcola il rischio. Tenta, ostacolando la sua ispirazione, di raggruppare in tre «parti» gli episodi del destino del protagonista, Mersault:

«Parte 1. La sua vita fino a quel momento.

«Parte 2. Il gioco.

«Parte 3. L'abbandono dei compromessi e la verità nella natura» (39).

Ma non tarda ad accorgersi quanto gli costi dare alla seconda parte tutta l'ampiezza che merita. Nella speranza di liberare la sua ispirazione che si aggroviglia, modifica sensibilmente l'orientamento generale del romanzo. Si propone di vivere ormai con Mersault una triplice esperienza del tempo: dopo il tempo perduto, per mancanza di denaro, il tempo guadagnato grazie all'assassinio del ricco Zagreus; dopo il tempo guadagnato, il tempo ritrovato sulle rive del mare e perfino nella morte. Ahimè! il disagio rimane. A questo punto Camus, dopo aver tentato un'ultima volta di migliorarsi, abbandona l'idea di una trilogia romanzesca. «Riscrivere romanzo» annota nei suoi "Carnets" nel giugno 1938. E si rassegna a dividere in due «parti» i capitoli previsti. Il risultato finale manca d'armonia. La seconda anta del dittico, con la sua duplice superficie, fa torto alla prima. La loro unione, troppo frettolosa, sembra artificiale. Camus, mal ricompensato dei suoi sforzi e cosciente del suo mezzo fallimento, rinuncia a pubblicare il suo romanzo. In verità ha avuto torto a volersi imporre un modello che non gli si adattava. Quando se ne accorge, a malincuore, è troppo tardi, il suo slancio si è ormai afflosciato. Eppure "La mort heureuse", benché porti i segni di una composizione laboriosa, non tradisce il principio dell'«alternanza». Esso vi regna nella misura in cui Camus obbedisce a un'ispirazione più imperiosa della sua cattiva coscienza di apprendista

romanziera. E in primo luogo governa il carattere e il destino di Mersault. Che strano assassino! Il suo atto, perpetrato fin dall'inizio del romanzo, fa di lui il fratello del Raskolnikov di "Delitto e castigo", o dello Tchen della "Condition humaine". Ma l'assassino di Zagreus non è né un mostro pazzo di violenza, né un debole tormentato dai rimorsi. Camus organizza l'intrigo in modo tale che il lettore non pensa di applicarvi la legge della giustizia e della morale. L'uomo che Mersault uccide, un infermo tentato dal suicidio, gli ha appunto insegnato che la «caccia alla felicità» legittima tutte le iniziative. Gli ha dimostrato anche che, nella società moderna, ci vuole del denaro, molto denaro, per avere il tempo d'essere felici. Ma Zagreus, che è ricco, non è in grado di godere della sua fortuna e dispera della vita. Mersault, uccidendolo e derubandolo, gli rimane dunque tragicamente fedele. Segue il suo esempio, «al di là del bene e del male». La morte della sua vittima è nell'ordine. E' «naturale». Zagreus sopravvive in Mersault. La vita continua e, con essa, l'avventura di un uomo che vuole, malgrado l'avvertimento di Cristo, che il suo regno sia di questo mondo.

Ma Mersault non sarebbe un eroe camusiano se, giunto sulla soglia dell'Eden, non fosse preso da una vertigine che gli fa cambiare strada. Invece di sistemarsi a Tipasa, compie il grande viaggio che sognava, da semplice impiegato, per ingannare la monotonia della sua esistenza. Eccolo a Praga, in una città straniera, dove gli si rivela lo scandalo della morte, dove la morte, in un certo senso, gli diventa «cosciente». Ricomincia il tempo dell'Esilio. L'imprudente riparte precipitosamente per l'Algeria. Dopo aver trovato nella «casa davanti al Mondo», grazie all'ospitalità delle sue amiche, il più gradevole dei purgatori, si ritira finalmente a Tipasa. E' il Regno finalmente conquistato? Sì, poiché è permesso vivervi e perfino morirvi felici, «pietra tra le pietre» (40). Ma bisogna ugualmente chiudere gli occhi e cessare per sempre di ricevere il «sorriso della terra». La sosta eterna assomiglia ancora a un esilio. E così si ripete l'«oscillazione» che il giovane Camus imprime, lo voglia o no, a tutti i suoi pensieri, a tutti i suoi sogni e a tutte le sue composizioni.

Nell'"Étranger" non c'è più nulla che l'ostacoli. Il piano del racconto l'adotta e lo sottolinea. Esso comporta due parti d'uguale lunghezza. La prima contiene un capitolo di più della seconda (sei contro cinque). Ma poiché l'importanza del suo argomento è la morte dell'arabo, destina

questo capitolo a occupare il centro del romanzo e la sua presenza alla fine della prima parte non rompe l'equilibrio dell'assieme. Da una parte e dall'altra della relazione dell'avvenimento che fa capovolgere il destino di Meursault, Camus dispone degli episodi che si corrispondono. La loro simmetria fa risaltare il contrasto tra il tempo della libertà e quello della cattività, tra il regno dell'innocenza e quello della giustizia. Alla semplice cronaca del viaggio a Marengo (1, 1) si contrappone la ricostruzione della scena del funerale da parte dell'avvocato (11, 1); al gioioso incontro di Meursault e di Marie (11, 1) la visita della ragazza al prigioniero (11, 2); alla vita serena che l'impiegato conduce coi suoi amici (1, 3) l'udienza del processo in cui essi testimoniano (11, 3). Una radicale frattura separa, più in generale, l'esperienza vissuta da Meursault, così come egli l'ha fissata nello stesso momento, e l'interpretazione che il giudice istruttore, il procuratore e l'avvocato ne propongono a cose fatte. Il lettore dell'"Étranger" è invitato a paragonare un diario, quello dell'accusato, e un (cattivo) romanzo, i cui autori sono gli uomini di legge.

Edificante paragone, se è vero che il «senso del libro sta esattamente nel parallelismo delle due parti», come suggerisce Camus nei "Carnets" (41) La storia di Meursault, poiché è permesso sovrapporne il «diritto» e il «rovescio», diventa esemplare. Essa insegna a chi sa leggerla che la verità non è mai semplice. Chi è Meursault? Egli porta a meraviglia il suo soprannome: lo Straniero. Nessun avvenimento lo attrae: segue distrattamente le spoglie di sua madre. Nessun atto lo impegna completamente: uccide l'arabo sparando sul sole. Nessuna situazione lo blocca: dietro le sbarre della sua prigione, intraprende a rivivere una vita che non gli «appartiene» più. Nessun giudizio lo definisce: pur riconoscendo la sua colpevolezza davanti al giudice, sa di essere innocente. Nessuna parola basta ad esprimere ciò che prova: a Marie che gli chiede se l'ama potrebbe rispondere sia sì che no. La confidenza che Camus inserisce nei suoi "Carnets" nel marzo 1940, gli si adatta: «Non sono di qui, e neppure d'altrove. E il mondo non è che un paesaggio sconosciuto, in cui il cuore non trova appoggi. Straniero, chi può sapere che cosa vuol dire? Straniero, confessarmi che tutto mi è straniero (42)». Meursault, molto meglio di Meursault, incarna l'«indifferenza», quella virtù fondata sul rifiuto di ridurre il «mistero» dell'uomo e di cadere nell'«eresia» denunciata da Pascal. Il giudice

istruttore lo interroga disperatamente: «Perché? Me lo dovete dire. Perché? (43)». Non ottiene nessuna risposta, perché ogni spiegazione intaccherebbe la «bizzarra» dello Straniero, molto più profonda ancora di quanto immaginino quelli che se ne meravigliano. Quando Meursault incomincia a scrivere la sua storia, per se stesso e non per il pubblico, non pensa a giustificarsi. Pensa a capirsi? Nutre un'ambizione più alta, solo apparentemente modesta, di cui Camus conosce bene le difficoltà: rendere una testimonianza rispettosa della sua stranezza. Si sa con quale scrupolo egli si sforzi di riprodurre, come osserverà Maurice Blanchot, «l'immagine stessa della realtà umana, quando la si spoglia di tutte le convenzioni psicologiche, quando si pretende di coglierla con una descrizione fatta unicamente dall'esterno, priva di tutte le false spiegazioni soggettive» (44). Diffida degli epiteti, che qualificano, delle congiunzioni, che articolano, delle tirate oratorie o liriche, che abbagliano. Dimostra, con la penna in mano, lo stesso laconismo che gli impedisce di passare, nella vita, per un figlio, un amante o un imputato esemplare, che lo priva dei vantaggi della commedia sociale e lo conduce, perché non recita la commedia che ci si attende da lui, fino al patibolo. Si allontana definitivamente dai chiacchieroni che hanno una risposta per tutto. Contemporaneamente si avvicina ai semplici tra cui, come Camus, ha vissuto e si è sentito felice. Sono i soli e veri amici. Quando compaiono davanti ai giudici, non si accontentano di chiacchiere. A differenza dell'avvocato o del procuratore, che fanno delle frasi, essi rispettano il linguaggio. Celeste rende a Meursault un omaggio appropriato quando assicura che «non parla per non dire nulla» (45). Ma fa meglio ancora servendosi, per designarlo, della parola più banale e al tempo stesso più difficile da definire. «Gli hanno domandato» racconterà Meursault «che cosa pensava di me e ha risposto che ero un uomo; che cosa intendeva dire con ciò e ha dichiarato che lo sapevano tutti che cosa voleva dire (46).» Sì, lo Straniero è un uomo, ma così convinto di essere «come tutti quanti» da sembrare singolare. Le sue confessioni colpiscono perché sono tanto complete quanto discrete. Se consente di evocare l'amore che nutriva per sua madre, non nasconde un sentimento contrario che vi si trovava mescolato. «Indubbiamente» dichiara al suo avvocato «amavo molto la mamma, ma questo non significa nulla. Tutte le persone sane si erano più o meno augurate la morte di quelli che amavano (47).» Ignora la

psicologia usuale che presta alle «passioni dell'anima» la semplicità dei corpi chimici. Come potrebbe accettare di caratterizzare il movente del crimine che ha commesso? Non si riconosce nel personaggio, ben identificato, che, secondo la difesa o l'accusa, avrebbe sparato sull'arabo, dopo aver assistito, ad occhi asciutti, alle esequie di sua madre. Di fronte a lui si sente uno «straniero». E' ciò che la società non gli perdona e glielo fa vedere. Paga con la vita la sua sincerità. Testimone e martire di un'umanità che egli spoglia della sua natura presunta e restituisce al suo mistero, egli è il «solo cristo che ci meritiamo» (48).

Il racconto della Passione di Meursault capovolge molte abitudini letterarie. Camus non rinuncia soltanto all'analisi, strumento del romanziere che, da Madame de La Fayette a Proust, si sente interessato alla psicologia, ma alla tecnica «realista» che i suoi predecessori, da Stendhal a Martin du Gard, hanno preferito. Rimprovererà ad André Rousseaux, autore di un'infelice recensione dell'"*Étranger*", di non averlo capito. «Lei mi attribuisce» gli scrive «l'ambizione di far realtà. Il realismo è una parola priva di senso. "*Madame Bovary*" e i "*Demoni*" sono dei romanzi realisti e non hanno nulla in comune. Non me ne sono preoccupato. Se bisognasse dare una forma alla mia ambizione, parlerei piuttosto di simbolo (49).» La scelta di quest'ultimo termine deforma un poco la verità. Sembra giustificare, a torto, l'interpretazione che Sartre dà dell'"*Étranger*", in cui vede un racconto filosofico, un nuovo "*Candide*", destinato a illustrare il pensiero del "*Mythe de Sisyphe*", o addirittura l'imprudente affermazione di Camus a proposito della "*Nausee*": «Un romanzo è sempre una filosofia messa in immagini (50)». In effetti, non è un'«idea», nel senso che le dà Vigny, teorico del simbolo, a dare ordine a questa strana opera. Camus si guarda bene dal dare alla sua testimonianza la coerenza di una tesi. Esclusa ogni filosofia e ogni psicologia, la affida a un racconto che assume l'andamento di un mito, come finirà per prenderne coscienza egli stesso: «"*L'Étranger*" non è né reale né fantastico. Vi vedrei piuttosto un mito incarnato nella carne del calore dei giorni (51)».

Il mito dell'"*Étranger*", presente anche, ma con minore imponenza, negli altri scritti del giovane Camus, esercita ormai tutto il suo potere di seduzione. Esso s'iscrive, come le favole di Melville, che Camus chiamerà un «creatore di miti», «nello spessore della realtà e non nelle

nuvole fuggevoli della fantasia» (52). E' «oscuro come il sole pieno e tuttavia limpido come un'acqua profonda» (53). In un primo tempo Meursault conduce, d'istinto, la vita «naturale» che Jean-Jacques contò di ritrovare ritirandosi dal mondo. Il cielo e l'acqua, più ancora che la terra, bastano alla sua felicità. Alla fine della giornata, quando esce dall'ufficio, è «contento» perché il cielo è «verde» (54). Sulla spiaggia, la domenica, è tutto «occupato a sperimentare che il sole gli fa bene» (55). Ma ama anche il mare quand'è tiepido, alle quattro del pomeriggio, «con piccole onde lunghe e pigre» (56). A quell'ora Venere abita i flutti, come nella favola. Ma stavolta è una dattilografa e si chiama Marie Cardona. Con Marie sono giochi infiniti attorno alla boa, baci, strette. Dopo, nella camera di Meursault, i due giovani fanno all'amore e si beano di «sentire la notte d'estate scivolare sui [loro] corpi abbronzati» (57). Nulla sembra turbare il ritorno regolare delle albe e dei crepuscoli, la serenità di una felicità senza storia, vissuta e raccontata di giorno in giorno. La morte di una madre non cambia l'ordine del mondo. Non altera neppure, benché si sia stabilito di pensare il contrario, la volontà e la gioia di vivere del figlio che porterà il lutto. La vita continua. Egli continua ad amarla.

Ma, fin dall'inizio, il racconto dell'"Étranger" lascia indovinare una possibile frattura. Davanti al suo padrone, davanti al direttore del ricovero, davanti a Marie, che non gli chiedono di giustificarsi, Meursault, evocando la scomparsa della vecchia, si comporta, suo malgrado, da imputato. Qual è dunque questo inatteso disagio? Esso annuncia una disgrazia che sembra sul punto di realizzarsi durante il funerale, quando il sole, improvvisamente terribile, «turba lo sguardo e le idee» (58) del protagonista, lo rende come estraneo a tutto ciò che lo circonda. Ma Meursault non si preoccupa più di quanto non facciano gli abitanti di Orano alla vista dei primi topi uccisi dalla peste. Riprende la sua esistenza senza preoccupazioni. La concatenazione di circostanze e di atti che lo «condurrà imperturbabilmente... all'appuntamento che l'attende» (59) incomincia, senza che egli ne abbia sentore, con l'invito di Raymond. Ne segnerà l'inizio, nella redazione dell'"Étranger", dove, a partire dal cap. 5, il diario diventa racconto continuo (60). Sulla spiaggia dove deve passare una domenica molto algerina, egli va, senza premeditazione, con cinque colpi di pistola, a «distruggere l'equilibrio del giorno» (61). "L'Étranger" non proporrebbe un mito se spiegasse

questo accesso di violenza. Ma il racconto dell'assassinio non è «oscuro» se non perché riflette il bagliore del «pieno sole». Il sole di mezzogiorno: ne è proprio lui la causa. Meursault ha sempre evitato di affrontarlo. Gli si è solo avvicinato, suo malgrado, sul finire di un mattino d'estate, a Marengo, camminando verso il cimitero. Adesso lo deve fronteggiare, da solo. Ed ecco che la luce del cielo che, di solito, gli rivelava lo splendore del mondo, diventa una spada minacciosa. Egli la sfugge, verso l'ombra e la sorgente, il cui accesso è difeso da un arabo. Sulla lama del coltello che l'uomo ha estratto, ancora una volta brilla e brucia il sole. Al fuoco risponde il fuoco. Una detonazione, poi quattro echi. Altrettanti colpi «sulla porta del male».

Che cosa resta d'individuale nell'itinerario del protagonista, a partire dal momento in cui, rinunciando a far ritorno al villino con Raymond, ritorna sulla spiaggia? Quasi nulla e, a poco a poco, più nulla del tutto. I pensieri, appena formulati, gli impulsi, appena provati, si cancellano. Si instaura un cerimoniale guerriero. Meursault è chiamato a commettere un delitto rituale. Attraverso la sua vittima, ha di mira un Dio, l'unico Dio della sua religione naturale. Ha voluto colpire il sole, padre di tutte le meraviglie visibili, la cui luce benedice l'esistenza: «terra rossastra e verde» (62), mare «sempre rinnovato», cieli profondi, corpi di donne. Ma se si nega il Padre, i suoi figli, gli uomini, non sono più fratelli. Caino uccide Abele, un Abele divenuto anonimo, un Arabo. E si esclude dal suo popolo. Il folle gesto di Meursault sorprenderà solo gli innocenti, se ne esistono. Esso interpreta quell'ostinato rifiuto che l'uomo, «re, ma re spodestato» (63), oppone segretamente al Regno, perché non ha l'anima sufficientemente vasta per accoglierlo né il cuore sufficientemente grande per accettarlo, quella vertigine che, fin dall'infanzia, lo incita a distruggere ciò che crede di amare.

«E' ben noto che la patria si riconosce sempre al momento di perderla (64)» Meursault, nella sua cella, impara ad amarla e sogna di ritrovarla. Se non rifiuta l'Esilio, non cessa di pensare al Regno. La commedia della giustizia umana, che finge di mettere ordine nella vita degli esiliati, non richiama la sua attenzione. Ha di meglio da fare. Cerca appunto di «ammazzare il tempo» della prigionia. Per far ciò, fa appello alla sua memoria, avendo compreso che «un uomo che abbia vissuto anche un sol giorno potrebbe vivere tranquillamente cent'anni in una prigionia» (65). Lui che viveva nell'istante, si esercita a ricordare. Ma la

certezza della morte vicina, dopo il verdetto del processo, l'obbliga a cercare altri rimedi. Poiché la sua immaginazione lo disturba conservandogli, suo malgrado, la speranza di «un salto fuori del rito implacabile» (66), le trova un uso migliore. Perché, infatti, non imitare sua madre che, sicura anch'essa di non aver più molto da vivere, «si era presa un fidanzato [il vecchio perez] e aveva giocato a ricominciare» (67)? A sua volta, si sente «pronto a rivivere tutto» (68) e vi riesce raccontando la storia che ha appena vissuto e che diventerà "L'Étranger". Così, nel momento più difficile dell'esilio, la creazione letteraria ha il potere di resuscitare il Regno. E' una seconda nascita, poiché permette a Meursault di aprirsi «per la prima volta alla tenera indifferenza del mondo» (69). Ma la notte «piena di segni e di stelle» nel corso della quale riceve questa grazia è l'ultima. Morirà davanti al Regno che gli riapre le porte. Salirà riconciliato sul patibolo? Lo si vorrebbe credere. Ma la sfida che lancia, in anticipo, agli spettatori della sua esecuzione non è quella di un uomo felice. Tra il sì e il no Meursault oscilla fino alla morte.

Note al cap. 6

- N. 1. (Non più grande, non più bello, ma tale e quale.)
- N. 2. "Noces", «L'Été à Alger», "Essais", pag. 75.
- N. 3. "metaphysique chretienne et neoplatonisme", "Essais", pag. 1270.
- N. 4. Pascal, "Pensées", ed. Lafuma, pag. 462.
- N. 5. "L'Été", «Retour à Tipasa», "Essais", pag. 874.
- N. 6. Pascal, "Pensées", 462, ed. Lafuma, pag. 238.
- N. 7. Gide, "Les nourritures terrestres", 1, 4, pag. 69.
- N. 8. Gide, "Les nouvelles nourritures", pag. 267.
- N. 9. Montherlant, "Aux fontaines du desir", «Synchretisme et alternance», "Essais", pag. 240.
- N. 10. Ci si ricordi l'ultimo sviluppo del "desert": «E' su questa oscillazione che ci si dovrebbe fermare», "Essais", pag. 87.
- N. 11. Montherlant, "L'Équinoxe de Septembre", «Que 1938 est bon», "Essais", pagg. 773-774.
- N. 12. Ibid., pag. 772.
- N. 13. Montherlant, op. cit., nota 4: «Non si parli di diletterismo o di estetismo a proposito di questo atteggiamento. Non si cerchi di presentarlo come 'odioso. Che cos'è se non uno dei luoghi comuni della saggezza universale?», pag. 777.
- N. 14. Jean Grenier, "Essai sur l'esprit d'orthodoxie", pag. 16.
- N. 15. "Caligula", 1, 4, "Théâtre", pag. 16.
- N. 16. Citato da Roger Quilliot, "Théâtre", pag. 1752. Si tratta della scena 10 dell'atto 1, che diventerà, nella versione definitiva, la scena 11 dello stesso atto.
- N. 17. "Caligula", 1, 1, "Théâtre", pag. 9.
- N. 18. Op. cit., 1, 4, pag. 16.
- N. 19. Op. cit., 3, 2, pag. 69.
- N. 20. Op. cit., 1, 11, pag. 27.
- N. 21. Op. cit., 4, 13, pag. 106.
- N. 22. Op. cit. 1, 11, pag. 26.
- N. 23. Op. cit., 1, 1, pag. 11.
- N. 24. Op. cit., 1, 6, pag. 19.
- N. 25. Op. cit., 4, 1, pag. 83.

- N. 26. Op. cit., 4, 13, pag. 101.
- N. 27. Op. cit., 1, 6, pag. 19.
- N. 28. Op. cit., 2, pag. 14.
- N. 29. Manoscritto 1 di "Caligula", di cui Roger Quilliot cita degli estratti nell'edizione del "Théâtre", pag. 1736.
- N. 30. "Caligula", 3, 6.
- N. 31. Op. cit., 2, 2, pag. 35.
- N. 32. Op. cit., 3, 6, pag. 77.
- N. 33. Op. cit., Ibid., pag. 78.
- N. 34. Op. cit., 4, 4, pag. 87.
- N. 35. Op. cit., 4, 6, pagg. 89-90.
- N. 36. Op. cit., 1, 6, pag. 19.
- N. 37. Op. cit., 4, 13, pag. 104.
- N. 38. E' stata studiata per la prima volta da Jean Saracchi nella sua edizione della "Mort heureuse".
- N. 39. I successivi piani del romanzo sono riprodotti da J. Saracchi, op. cit., pagg. 10 e segg.
- N. 40. La formula compare nell'ultima frase della "Mort heureuse", pag. 204.
- N. 41. "Carnets", 2 (1942), pag. 30.
- N. 42. Ibid., 1 (1940), pagg. 201-202.
- N. 43. "L'Étranger", 2, 1, pag. 1172.
- N. 44. Maurice Blanchot, "La part du feu", pag. 179.
- N. 45. "L'Étranger", 2, 3, "Théâtre, recits, Nouvelles", pag. 1189.
- N. 46. Op. cit., pagg. 1188-1189.
- N. 47. Op. cit., 2, 1, pag. 1170.
- N. 48. Prefazione dell'edizione americana dell'"Étranger, Théâtre, recits, Nouvelles", pag. 1921.
- N. 49. Il testo della lettera ad A. Rousseaux, raccolto nei "Carnets", 1, pag. 30, è citato anche da R. Quilliot: nell'edizione delle opere complete, "Théâtre...", pagg. 1924-1926. La risposta di Camus è datata 1942.
- N. 50. Recensione alla "Nausee", in "Alger republicain", 20 ottobre 1938, "Essais", pag. 1417.
- N. 51. Taccuini inediti del 1954. R. Quilliot cita questa nota in "La mer et les prisons", pag. 108.

- N. 52. "Herman Melville" (1952), "Théâtre, recits, Nouvelles", pag. 1902.
- N. 53. Ibid., pag. 1899.
- N. 54. "L'Étranger", 1, 3, pag. 1142.
- N. 55. Op. cit., 1, 6, pag. 1160.
- N. 56. Op. cit., 1, 4, pag. 1148.
- N. 57. Op. cit., 1, 4, pag. 1149.
- N. 58. Op. cit., 1, 1, pag. 1134.
- N. 59. Op. cit., 2, 5, pag. 1201.
- N. 60. Jean-Claude Pariente ha ben analizzato questo cambiamento nel suo saggio: "L'Étranger et son doublé" in "Albert Camus, 1, Autour de l'Étranger", 1968.
- N. 61. "L'Étranger", 1, 5, pag. 1166.
- N. 62. Op. cit., 1, 1, pag. 1133.
- N. 63. Pascal, "Pensées", ed. Lafuma.
- N. 64. "Noces", «L'Été à Alger», "Essais", pag. 75.
- N. 65. "L'Étranger", 2, 1, pag. 1180.
- N. 66. Op. cit., 2, 5, pag. 1200.
- N. 67. Op. cit., 2, 5, pag. 1209.
- N. 68. Op. cit., ibid.
- N. 69. Op. cit., ibid.

7. LA RIPETIZIONE

«Qualcuno potrà vedere un fondo di contraddizione in tutto ciò che dico qui... Contraddizione, naturalmente! Così come noi viviamo solo di contraddizioni e attraverso contraddizioni; così come la vita è una tragedia, e la tragedia una lotta perpetua, senza vittoria né speranza di vittoria; è una contraddizione.»

Miguel de Unamuno, "La tragedia del vivere umano"

"L'Étranger" raccoglie dunque, affidandole a un vero mito, le «due o tre» (più due che tre!) «immagini semplici e grandi sulle quali il cuore» del ragazzo del quartiere povero, «s'è aperto una prima volta» (1) L'intera opera di Camus riproduce, con un'«appassionata monotonia» (2), il modello di questa esemplare testimonianza. I trattati che essa contiene presentano un'ideologia appropriata alla «passione essenziale dell'uomo lacerato tra il suo richiamo verso l'unità e la visione chiara che egli può avere dei muri che lo racchiudono» (3). Questa passione, che Camus ha sempre vissuto intensamente, ha per oggetto l'«assurdo», definito nel "Mythe de Sisyphe" come un «divorzio» che «non ha senso se non nella misura in cui non vi si consente» (4). Essa è «il peccato senza Dio» (5). Si comprenderà, dopo aver esaminato i suoi scritti giovanili, che Camus si ostini a non barare con lei e che attinga, come Vigny, nella «religione» dell'onore (6), la sicurezza di una libertà paradossale. Essa lo ispira più che mai quando, sotto l'influenza della guerra e delle sue conseguenze, che lo indussero ad assumere degli impegni pubblici, denuncia tutte le «eresie» del secolo. Nell'"Homme révolté" contrappone all'eccesso dei suoi avversari, accusati di rinnegare «la loro duplice natura» (7) e, conseguentemente, di disperare dell'uomo, una «misura» tesa fino a spezzarsi tra il sì e il no.

Ma quanto tempo perduto in polemiche che non dimostrano altro che il potere della malevolenza! Camus rinnova più felicemente la sua testimonianza assumendo una voce «velata» Il mito dell'Esilio che

elabora con "La Peste" rimane sottoposto all'«oscillazione» dell'"Envers et l'Endroit". Ogni protagonista, visto da vicino, lascia trasparire la «passione» che lo strazia. Rieux, il medico, non ignora che la sua terapia è un'«interminabile sconfitta» (8); è una «difficile indifferenza» (9) che osserva sia nell'organizzazione sia nella cronaca della lotta contro l'epidemia. Tarrou, sconvolto al pensiero che «non possiamo fare un gesto in questo mondo senza rischiare di far morire» (10), prova suo malgrado, in mezzo all'epidemia, un profondo sollievo, perché la morte, stavolta, cade manifestamente dal cielo ed egli sa di «non essere più il nemico mortale di nessuno» (11). Cottard, il paria, che si trova «a suo agio nel terrore» (12) della peste, non riesce a dissimulare sotto il suo cinismo uno sperduto bisogno di fraternità. Gli aspetti ridicoli di Grand dipendono, per contrasto, dalla sua eroica volontà di «trovare la parola giusta» (13). Perciò la condotta di tutti gli appestati di Orano attesta, prima o poi, che l'uomo è, secondo la parola di Pascal, una «chimera». Chimerica anche l'umanità rappresentata nel "Malentendu" o nei "Justes". Jan, che detesta quanto Meursault le domande, muore per non aver declinato la sua identità. Martha, figlia di un «paese d'ombre» (14) in cui sembra trovarsi bene, progetta di fuggire verso rive luminose. Kaliayev, Dora, rivoluzionari tormentati, non si rassegnano a separare la giustizia dall'amore. Ma ecco che la discordanza più o meno segreta che Camus presta a tutti i suoi personaggi fa volare in frantumi l'ultimo di loro. Clamence, «giudice penitente», esercita ostensibilmente un «mestiere duplice» (15). Insegna ai suoi visitatori il «disagio» che ha adottato lui stesso. Si getta nella «derisione generale», come Caligola. Tuttavia, l'ironia è l'unica arma di cui si serve. La dirige contro la seriosità, che maschera la «duplicità profonda della creatura» (16). Si accanisce sull'immagine falsamente coerente che ha potuto dare di sé nei tempi andati. Al centro dei cerchi del suo inferno, l'ironista spezzato in due si chiude col suo enigma. L'abiezione che inalbera non gli impedisce di sperare, durante una nevicata su Amsterdam, la «buona novella» che salvi il mondo.

Dall'"Étranger" alla "Chute" si ha dunque sempre la stessa alternanza del rovescio e del diritto. Come potrebbe non essere tragica, se priva l'uomo di ogni equilibrio? Interrogandosi, nel 1955, davanti al pubblico ateniese, sul «futuro della tragedia», Camus definisce, insieme con un teatro che Nietzsche gli ha insegnato a preferire, il modello di tutte le

sue composizioni, letterarie o filosofiche: «Le forze che si affrontano nella tragedia» afferma, in piena cognizione di causa, «sono ugualmente legittime, ugualmente armate di ragioni... La tragedia è ambigua... E', prima di tutto, tensione, poiché è opposizione, in una immobilità forsennata, di due forze, ciascuna coperta delle duplici maschere del bene e del male... La tragedia nasce tra l'ombra e la luce, e dalla loro opposizione (17)». La testimonianza di Camus è equivoca perché è tragica. Conviene prendere l'opera che l'ha raccolta per quello che è: un enigma. In un mondo, annunciato da Nietzsche, in cui «il disastro che dorme in seno alla civiltà teorica incomincia a turbare l'uomo moderno» (18), essa diventa classica nella misura in cui pone più domande di quante risposte fornisca.

Note al cap. 7

- N. 1. "Prefazione" a "L'Envers et l'Endroit", "Essais", pag. 13.
- N. 2. Camus riconosce da questa qualità le grandi opere romanzesche. "L'intelligence et l'échafaud, Théâtre...", pag. 1890.
- N. 3. "Le Mythe de Sisyphe", "Essais", pag. 114.
- N. 4. Op. cit., pag. 121.
- N. 5. Op. cit., pag. 128.
- N. 6. Anche Camus è un uomo d'onore. Scrive, non senza ironia, nella Prefazione dell'"Envers et l'Endroit", pag. 11: «Sì, ho bisogno d'onore, perché non sono grande abbastanza per poterne fare a meno».
- N. 7. "L'Homme revolté", "Essais", pag. 708.
- N. 8. "La Peste", 2, 7; "Théâtre...", pag. 1322.
- N. 9. Op. cit., 2, 2, pag. 1290.
- N. 10. Op. cit., 4, 6, pag. 1423.
- N. 11. Op. cit., ibid.
- N. 12. Op. cit., 4, 1, pag. 1378.
- N. 13. Op. cit., 1, 6, pag. 1252.
- N. 14. "Le Malentendu", 1, 1, "Théâtre...", pag. 117.
- N. 15. "La Chute", "Theatre...", pag. 1478.
- N. 16. Op. cit., pag. 1516.
- N. 17. "Sur l'avenir de la tragedie", "Théâtre...", pagg. 1703-1705.
- N. 18. Nietzsche, "La nascita della Tragedia" (18), pag. 119.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Audisio, Gabriel, Amour d'Alger, Charlot, «mediterranéennes», 1938.

Balain, Blanche, La seve des jours, Charlot, «mediterranéennes», 1938.

Blanchot, Maurice, La part du feu, Gallimard, 1972.

Delaïs, Jeanne, L'ami de chaque matin.

Dostoievski, Fiodor, Delitto e Castigo.

Fouchet, Max-Pol, Simples sans vertus, Charlot, «mediterranéennes», 1937.

Un jour, je m'en souviens, Mercure de France, 1968.

Fremenville, Claude de, A la vue de la mediterrannée, Charlot, «mediterranéennes», 1938.

Gide, André, Romans - recits et soties - Oeuvres lyriques, Gallimard, «Pleiade», 1961.

Grenier, Jean, Santa Cruz et autres paysages africains, Charlot, «mediterranéennes», 1937.

Les Iles suivi d'Inspirations mediterranéennes, Gallimard, 1947.

Essai sur l'esprit d'orthodoxie, Gallimard, «Idées», 1967.

Montherlant, Henry de, Essais, Gallimard, «Pleiade», 1963.

Nietzsche, Friedrich W., Così parlò Zarathustra.

Il crepuscolo degli idoli.

La nascita della Tragedia.

Pascal, Blaise, Pensées, ed. Lafuma, Delmas, 1960.

peguay, Charles, L'argent, Gallimard, 1948.

Proust, Marcel, A la recherche du temps perdu, Gallimard, «Pleiade», 1959.

Richaud, André de, La douleur, Grasset, 1931.

Rousseau, Jean-Jacques, Confessions. Autres textes autobiographiques, Gallimard, «Pleiade», 1959.

Sartre, Jean-Paul, Situations 1, Gallimard, 1947.

Unamuno, Miguel de, Il sentimento tragico della vita.

Per comodità del lettore, aggiungiamo l'elenco delle opere di Camus con i titoli delle traduzioni italiane:

Romanzi, racconti:

L'Étranger (Lo straniero)

La Peste (La peste)

La Chute (La caduta)

L'Exil et le Royaume (L'esilio e il regno)

La Mort heureuse (La morte felice) - Inediti di A. Camus, 1.

Saggi:

Noces (Nozze)

Le Mythe de Sisyphe (Il mito di Sisifo)

Lettres à un ami allemand (Lettere a un amico tedesco)

Actuelles - Chroniques 1944-1948 (Cronache 1944-1948)

Actuelles 2 - Chroniques 1948-1953 (Cronache 1948-1953)

Chroniques algeriennes, 1939-1958 - Actuelles 3 (Cronache algerine)

L'Homme révolté (L'uomo in rivolta)

L'Été (L'estate)

L'Envers et l'Endroit (Il diritto e il rovescio)

Discours de Suede (Discorso di Svezia)
Carnets 1 (Taccuini, maggio 1935-febbraio 1942)
Carnets 2 (Taccuini, gennaio 1942-marzo 1951)

Teatro:

Caligula (Caligola)
L'État de siege (Lo stato d'assedio)
Le Malentendu (Il malinteso)
Les Justes (I giusti)

ooo

SCRITTI GIOVANILI DI ALBERT CAMUS

PRESENTAZIONE

E' sembrato opportuno aggiungere a un saggio che tenta di collegarli alle letture di cui sono nutriti come alle opere future di cui preparano il modello una raccolta degli "Scritti giovanili" di Albert Camus. Non tutti sono inediti, poiché Roger Quilliot ne ha pubblicati alcuni e ne ha citati altri nella sua edizione degli "Essais" (Pleiade, pagg. 1169-1219). Non presentano la perfezione formale delle prime opere ritenute degne di stampa: "L'Envers et l'Endroit", "Noces" o "L'Étranger". Ma rivelano lo sforzo tenace e segreto che Camus s'impose per darsi una voce che fosse solo sua. E segnano l'arrivo di un'ispirazione che egli servì fedelmente per tutta la sua carriera, come ricorda energicamente la prefazione scritta nel 1958 per "L'Envers et l'Endroit".

La presente raccolta è deliberatamente incompleta. Contiene soltanto dei testi già elaborati e coerenti, in cui s'afferma la vocazione nascente dello scrittore ventenne. Sono presentati in ordine cronologico.

Un ringraziamento vada alla signora Camus per aver molto cortesemente messo a disposizione dell'editore tutti i manoscritti in suo possesso.

1932

AVVERTENZA

Gli esponenti numerali che non trovano riferimento nelle note tra parentesi quadre riportano all'"Origine e costituzione dei testi"

UN NUOVO VERLAINE

C'è un'opinione molto diffusa tra gli ammiratori e detrattori di Verlaine, ed è che egli sia rimasto un ragazzo, sempre, per tutta la vita. Secondo loro, Verlaine non ha incontrato sul cammino della vita l'aspra e dura esperienza che ti conduce, senza risa o entusiasmi, verso il fine supremo. E invidiano Verlaine per essere rimasto così giovane, per aver inseguito la farfalla del sogno, senza temere di vedersela dissolvere in polvere tra le dita, per aver colto la rosa del desiderio senza timore di pungersi. La ragione è, dicono, che Verlaine non ha avuto coscienza del bene o del male. Ha peccato senza saperlo. Ha pregato ignorando.

Ecco che cosa generalmente si pensa di Verlaine. Ma uno studio più approfondito mostrerebbe che bisogna distinguere due cose molto diverse in Verlaine: la sua anima e il suo cuore.

Studiando, nei suoi versi, l'espressione dell'anima di Verlaine, siamo costretti a riconoscere che l'opinione generale è giusta. Certamente quest'anima tenera ha conservato una freschezza infantile, una deliziosa ingenuità, una spontaneità così commovente da toccare il cuore e infine un istintivo bisogno di carezze che si sente sotto le graziose goffaggini e sotto l'impaccio pieno di fascino.

Ma studiamo la sua ragione e vedremo che Verlaine non ha nulla del bambino, del grazioso pazzo gettato in mezzo alla vita. Ha sofferto nel corpo malato, nel cuore doloroso. Ha amato, ha sofferto. Perciò il suo cervello è stato stretto dai freddi artigli dell'esperienza. Ha avuto coscienza del male, e, avendone coscienza, vi si è compiaciuto. Come Baudelaire (e questa è una delle numerose somiglianze con quest'altro poeta dei teneri) ha avuto la perversione un po' cinica del peccato. Si è dilettrato al pensiero delle fiamme dell'inferno. Ha peccato per attirare lo sguardo della divinità, perché, orgoglioso, non poteva concepire di essere un nulla nell'immenso universo: era ingenuamente credente e, se peccava con la ragione, credeva con l'anima.

Quel che propongo qui si può facilmente dimostrare. Perciò facciamo un poco di storia letteraria.

Quando apparve la prima raccolta di versi, "Les Poemes Saturniens", si vide che il giovane poeta, quasi sconosciuto, non si era allontanato dalla dottrina dei maestri di allora: i Parnassiani. In quei versi attentamente limati si ritrovava la secchezza orgogliosa di un Leconte de Lisle, l'insensibilità da dandy di un Heredia. Eppure, sparsi per la raccolta, alcuni versi lasciavano prevedere qualcosa di nuovo, in particolare la poesia intitolata "Le Rossignol", che termina con questi versi commoventi:

", une
Nuit mélancolique et lourde d'été
Pleine de silence et d'obscurité
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure"
(Una / Greve e malinconica notte d'estate / Piena di silenzio e d'oscurità
/ Culla sull'azzurro che un dolce vento sfiora / L'albero che freme e
l'uccello che piange.)

Poi uscirono "Les Fêtes Galantes"; tutto il popolo della commedia italiana veniva evocato, rideva, cantava, faceva l'amore sotto bianchi chiari di luna. L'accento era nuovo. L'archetto di questo bizzarro menestrello dava suoni strani e irritanti che prendevano al cuore. Fu un grande successo.

In quel tempo Verlaine conduceva una vita agitata, burrascosa, che doveva sfociare in uno dei più grossi scandali della storia letteraria.

Allora uscì la "Bonne Chanson"; Verlaine, rinunciando alla sua vita agitata, era fidanzato, il più tenero, il più idillico dei fidanzati:

"C'en est fait à présent des funestes pensées
C'en est fait des mauvais rêves, ah! c'en est fait."
(E' finita ormai coi pensieri funesti / Finita coi brutti sogni, ah! è finita.)

In seguito a non si sa quali avvenimenti (la vita di questo poeta resta infatti nebulosa, malgrado sia così vicino a noi e forse proprio per questo), Verlaine rompe il fidanzamento, si abbandona alla dissolutezza, alle «esecrate pozioni» e agli amori insani.

Poi si ha il pentimento e allora esplodono le mirabili strofe di "Sagesse" che hanno il grave e al tempo stesso toccante splendore dei versetti dell'Imitazione. Vorrei citare tutta questa poesia così bagnata di pianto, così conturbante di rimpianti, così toccante d'umiliazione, questa poesia senza rima ma armonica da stringere il cuore con non so quale inesprimibile malinconia.

"O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
Et la blessure est encore vibrante,
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour.

Voici mes yeux, lumineuses d'erreur
Pour être éteints aux pleurs de la prière
Voici mes yeux, lumineuses d'erreur."

(Mio Dio, mi hai ferito d'amore / E la ferita è ancora vibrante, Mio Dio, mi hai ferito d'amore // 11 Ecco i miei occhi, lampade d'errore / Spentesi forse al pianto della preghiera / Ecco i miei occhi, lampade d'errore.)

E allora si alternano i versi di pentimento e i versi di voluttà. Verlaine pecca, e poi si pente sinceramente. Tocchiamo qui il punto vivo: Verlaine ha coscienza della sua debolezza. E con un po' di cinismo fa procedere appaiati nella sua anima la fede e il gusto del peccato. E lo fa scientemente, perché allora esce la raccolta intitolata "Parallelement", il cui titolo è significativo. E' l'opera capitale di Verlaine, non dal punto di vista del valore letterario, ma dal punto di vista della rappresentazione dei sentimenti di Verlaine. Ed è ciò che prova che il poeta, più di ogni altro, ha avuto coscienza di far male. E' ciò che prova che non ha avuto quella bella incoscienza del fanciullo, ma ha avuto piuttosto quella perversione nel peccato che è possibile solo nelle menti molto progredite.

Ho cercato di spiegare uno degli aspetti che amo in Verlaine. Se l'amo non è tanto perché egli ha creato una nuova poesia, di un'ispirazione ingenua e sottile, fuggevole, tutta sfumature e delicatezza. Non è perché i suoi versi sono già musica, è soprattutto perché vi ha messo tutta la sua anima torbida e ingenua. Non posso impedirmi di amarlo nei suoi difetti, in quella debolezza così umana che del poeta delicato e straziato

fa un uomo come noi, con le sue vigliaccherie e le sue rivolte: l'uomo che ha pregato Dio con l'anima e ha peccato col cervello.

JEHAN RICTUS IL POETA DELLA MISERIA

«Far dire finalmente qualcosa a qualcuno che sia il Povero, quel buon Povero di cui tutti parlano e che tace sempre.

«Ecco che cosa ho tentato.»

J. R.

Il Povero cammina rimuginando la sua miseria, ruminando la sua indigenza. Lascia brontolare dentro di sé oscuri desideri, tenebrose rivolte. Nessuno sa che cosa pensa, il segreto di quel cuore che batte sotto sordidi stracci. Eppure quanti rimpianti, quante aspirazioni risvegliate alla vista della felicità altrui! Povero di cui tutti parlano, Povero che tutti compiangono, Povero ripugnante da cui le anime «caritatevoli» si tengono lontane, lui non ha ancora detto nulla.

O meglio, ha parlato con la voce di Victor Hugo, di Zola, di Richépin. Almeno, questo è quanto hanno detto loro. E queste vergognose imposture hanno nutrito i loro autori. Crudele ironia, il Povero attanagliato dalla fame nutre quelli che lo compiangono. Non cercate ciò che pensa, non cercate ciò che piange in questi speculatori della miseria.

No, uno di loro si è alzato. Cristo dei miserabili, Messia dei morti di fame, se ne è andato per seminare la buona parola. E che parola! Ha parlato la lingua del Povero, non l'accademico chiacchierio di certi autori moderni, ma quella che serve ai miserabili per dire a se stessi un poco dell'eterna sofferenza umana, una lingua d'una aristocratica volgarità in cui il dolore fa sorgere straordinarie scoperte.

Vorrei far conoscere un po' meglio questo sorprendente poeta, «lungo come una lacrima», diceva Jules Lemaître. Se questo modesto studio potesse farlo leggere, farlo amare, sarei felice. So che a volte la miseria disturba la felicità degli altri. Ma questo fastidio a volte provoca degli atti d'umanità, e perciò è augurabile, in mancanza di meglio. Cercherò dunque di analizzare questi dolorosi "Soliloques du Pauvre".

Lo scopo di Jehan Rictus è espresso nella sua prefazione in versi. Ne citerò due strofe.

"Oh! ça n's'era pas comm' les vides
Qui, bien nourris, parl'nt de nos loques.
Ah! faut quj'écriv' mes «Soliloques»
Moi aussi j'en ai des Idées.

Et quon m'tue ou quj'aïlle en prison
J'm'en fous, j'n'connais plus de contraintes,
J'suis l'homme modern' qui pouss' sa plainte,
Et vous savez ben que j'ai raison."

(Non farò come quei rammolliti / che, ben nutriti, parlano dei nostri stracci. / Ah! devo scrivere i miei «Soliloqui»: / Ne ho anch'io delle Idee. ///...// E se m'ammazzano o vado in prigione / Io me ne frego, non ho più remore, / Sono l'uomo moderno che lancia il suo lamento / E voi lo sapete che ho ragione.)

Questo scopo Jehan Rictus l'ha raggiunto. Ha detto con fervore quel morboso bisogno d'amore, quella sete di tenerezza che coglie l'uomo in mezzo alla sua disgrazia. Ha detto tutte le vaghe aspirazioni dei disgraziati verso un rifugio d'amore riposante. I barboni, i morti di fame, i vagabondi hanno anch'essi un cuore e un'anima, un'anima tanto più bella quanto più è gonfia di desiderio.

In questo lungo grido di dolore vi è in realtà una specie di tesi, e cercherò di ricavarla: i "Soliloques du Pauvre" sono l'espressione degli stati d'animo del miserabile. Ma questo miserabile, che nella vita terrena non trova altro che umiliazione e sofferenza, cerca di uscire col sogno dal suo lamentevole stato. Quest'uomo, più d'ogni altro, è felice solo quando dimentica di essere uomo. Ma, ahimè! troppo spesso, la dura realtà viene a disperdere questi sogni, e si hanno allora, di fronte all'ingiustizia della sorte, aspre rivolte, anche troppo giustificate. Ci sono dunque due parti nei "Soliloques du Pauvre". Ci sarà il racconto dei sogni del povero diavolo, sogni di felicità tranquilla e universale, e anche il racconto delle sue Rivolte. Benché queste due parti non risultino distinte nel libro, credo che si possano distinguere obbiettivamente.

Studierò dunque, in primo luogo, i sogni espressi in questo libro tremante di dolore, e poi le rivolte e le maledizioni di questo predicatore di rivolte.

E anzitutto i suoi sogni. Credete forse che questo morto di fame sogni gozzoviglie, che questo povero tra i poveri sogni del denaro? No. Sogna l'amore. Ma sogna un amore che sia più materiale che sensuale, un amore caldo e avvolgente, un rifugio tenero dove venire a riposare le sue membra stanche e indolenzite da Ebreo errante della miseria. E sogna una donna che sia bianca e bella. Sogno straziante per la sua ingenua purezza:

"Qui c'est? J'sais pas mais elle est belle,
A' s'ieve en moi en lun' d'été,
Alle est postée en sentinelle
Comme un flambeau, comme un'clarté.

Qui c'est? J'sais pas alle est si loin,
Alle est si pâle àans l'soir qui tombe
Quon jur'rait qua sort de la tombe
Ousquon s'marierait sans temoins."

(Chi è? Non lo so ma è bella / Sorge in me come luna d'estate, / Sta appostata come sentinella / Come una torcia, come un chiarore. // ... // Chi è? Non lo so è così lontana, / E' così pallida nella sera che viene / Che si giurerebbe che esce dalla tomba / Dove ci si sposerebbe senza testimoni.)

Ed eccolo lanciato nel suo sogno biondo, sogno puro in cui l'uomo ritrova con gioia la sua preziosa anima infantile. Dimentica la sua sorte, la sua condizione, la sua fame. 'Forse andrò a sbattere nel suo bacio pensa. Se in quel momento torna alla realtà, alla miseria, questo grido commovente da esaltato testardo gli sfugge spontaneamente:

"Ben, ma foi, si gn'a pas moyen,
C'est pas ça quempêch'era que jl'aime.
Allons, r'marchons, suivons not'flemme,
Rêvons toujours, ça coûte rien."

(Ebbene, parola mia, se non ho quattrini, / Non sarà questo a impedirmi di amarla. / Andiamo, ripartiamo, seguiamo la nostra fiacca, / Sogniamo sempre, non costa niente.)

Che commovente singhiozzo di un bambino che non vuol credere che il suo giocattolo si sia rotto! Se questo sogno si potesse realizzare! La Donna l'accoglierà e, accarezzandolo, lo cullerà. E lui dormirà d'un sonno tenero e ingenuo, il sogno di un bambino senza macchia:

"Voui, dormir, n'pus jamais rouvrir
Mes falots sanglants sur la vie
Et des lorss ne pus riens savoir
Des espoirs ou des desespoirs,
Quça soye le soir ou ben l'matin
Quy fass mois noir dans mon destin,
Dormir longtemps... dormirà dormir."

(Sì, dormire, non riaprire mai più / Le mie lanterne insanguinate sulla vita / E perciò non sapere più nulla / Delle speranze e delle disperazioni. / Sia di sera oppur di mattina, / Faccia meno buio nel mio destino / Dormire a lungo... dormire... dormire.)

E tutti questi sogni assopiti si risvegliano soprattutto in primavera. Il Povero soffre per la felicità degli altri. E, nei sentieri immersi nel crepuscolo, lungo le siepi fiorite, la vista delle ombre teneramente abbracciate gli mette in cuore una tristezza senza nome. Anche lui vorrebbe amare, anche lui saprebbe parlare di fiori e di stelle. No, non gli serve un amore complicato, ma l'amore che si accontenta dei mazzetti di viole da quattro soldi.

Questo gran sogno triste d'amore ingenuo si accompagna in lui a un altro sogno. La sua miseria, la sua indigenza gli fa sperare un'epoca migliore. E spuntano le sue credenze infantili: se Gesù ritornasse, lui che fu povero, che nacque sulla paglia, lui che soffrì per salvare i suoi fratelli? Se il Rosso «dal cuore più grande della vita» ritornasse, lui che ha detto «Maledetti i ricchi!». E ancora il sogno biondo rapisce il miserabile. E lui vive il suo sogno. Vede il Tenero dagli occhi sognanti. E qui si colloca un'idea geniale. Il Povero incontra Gesù o crede di incontrarlo. E la scena è unica. Il Povero chiede i conti a Gesù, gli fa

vedere il suo fallimento. Ah! sì, è un fallimento. Gesù viene portato in teatro, in versi, in musica. «Sei diventato un oggetto da Guignol». Il Povero compiangere Gesù che gli sembra magro e pallido. E che apostrofe sincera! Si rivolge alla chiesa, ai falsi devoti, e chiede loro un pezzo di pane: «C'è Gesù Cristo che muore di fame».

Ed è una lunga confessione. Il Povero si sfoga, rovescia tutta la sua indigenza in seno al Tenero. E gli ricorda le sue ingenuie credenze infantili. Non c'è dunque più nulla nel Cielo?

"Sûr gn'a pus rien. Même que peut-être
Y gn'a jamais, jamais rien eu."

(Non c'è niente davvero! E forse chissà / Non c'è mai, mai stato niente.)

E la collera scuote il Povero. Ingiuria Gesù impotente a soccorrere le miserie di questo mondo:

Ah! je m'gondole! Ah! je m'dandine!
Rien ne s'écroule, y'aura pas d'debâcle.
Eh! l'homme à la puissance divine,
Eh! Fils de Dieu, fais un miracle."

(Ah! mi dondolo! Ah! ondeggio! / Non crolla niente, non ci sarà sfacelo. / Ehi! uomo dalla forza divina, / Ehi! figlio di Dio, fa un miracolo.)

Viene giorno e il Povero si accorge che l'uomo che insultava non è altri che lui stesso appiccicato ai vetri di un vinaio. E la conclusione filosofica, di una dolorosa rassegnazione, arriva: «Si perde tempo a litigare».

Che cosa c'è di più bello di questo sogno! Ah! piangi, Gesù, la tua «banca d'amore ha fatto fallimento»:

"Ton paradis? la belle histoire
Sans être vach' de réalité."

(Il tuo paradiso? una bella storia / senza una maledetta realtà.)

E triste, sordido, cencioso e superbo, il Povero se ne va disprezzando il Dio impotente.

Il miserabile si nutre di questi sogni, si abbevera alla sorgente delle sue illusioni. Ma a volte la dura esperienza lo viene a gettare nuovamente nella realtà. E le rivolte lo scuotono. Ma sono, ahimè, rivolte inutili. Benché dica «Mi disgustano i miei contemporanei», benché a volte parli di «ammazzare» il primo che passa, la sua anima di poeta-fanciullo riprende il sopravvento. Sperduto, esitante, disgraziato, il Povero si rivolge a Dio.

Il canto intitolato "Preghiera" non è che un lungo appello alla suprema speranza. Il Povero racconta a Dio la sua lamentevole vita, dolorosa confessione: è primavera. Il Povero, che soffre la fame, che soffre la sete, piange anche d'amore. E chiede a Dio perché sulla terra gli tocchi la parte più brutta. E' l'eterno lamento dell'uomo:

"Quoi y faut dir'? Quoi y faut faire?

J'ai mêm' pus la force de pleurer.

J'sais pas pourquoi j'suis sur la terre

Et j'sais pas pourquoi j'm'en irai!"

(Che si deve dire? che si deve fare? / Non ho nemmeno più la forza di piangere. / Non so perché sto sulla terra / E non so perché me ne andrò!)

Si rifiuta di soffrire. E' stanco, stanco degli economisti e dei legislatori, stanco dei re e dei padroni, stanco dei parlamenti, dei papi e dei preti. Vuole essere felice. Lo vuole con tutte le sue forze. Vuole vivere, anche se una vita da bestia.

"Car au printemps, saison qu'vous faites

Alors que la vie est en fête,

Y s'rait p'têt' bon d'être une bête

Ou riche et surtout bien aimé."

(Perché in primavera, stagione che fate / Quando la vita è in festa, / Sarebbe forse bello essere bestia / O ricco e soprattutto amato.)

Così si succedono all'infinito speranze e delusioni. Eterno conflitto del Sogno e della Realtà. Addormentato sotto una porta carraia, il Povero sogna, ancora, sempre. Si sposa, il suo sogno di amore ingenuo si realizza, ma un passante violento lo sveglia sotto la minaccia della

prigione. E sono di nuovo passeggiate incerte; piedi indolenziti, testa vuota, corpo anchilosato dal freddo e dalla fame. E' la corsa errabonda del Povero, perduto nelle sue illusioni, nei suoi sogni. Grido spaventevole di rivolta buttato in faccia al mondo.

Ecco, credo, che cosa si può vedere nell'opera di Rictus. Ma la migliore e la più penetrante delle analisi non potrebbe rendere l'emozione e la tristezza che si sprigiona da questo libro. D'altronde, analizzare un capolavoro di questo genere è forse una sfida all'Arte. Non si dovrebbero analizzare le opere vere e sincere. Questa specie di dissezione letteraria uccide l'emozione. Ma ho tentato una critica sincera di un libro sincero.

Quel che soprattutto seduce nel libro è il contrasto tra la vita sporca e infangata del Povero e l'azzurro ingenuo della sua anima. Questo Povero ha conservato la sua candida anima di fanciullo. Malgrado le sue sofferenze, crede ancora all'amore puro, ha conservato le sue credenze infantili. Semplice e grande, le sue illusioni sono ancora intatte. Non lo disilludiamo.

Sono queste le illusioni che ammiriamo e che invidiamo.

LA FILOSOFIA DEL SECOLO

Attendevo con impazienza il libro che doveva rappresentare il coronamento dell'opera di Bergson. La filosofia bergsoniana era una domanda, un problema aperto. Mancava una risposta. Uscito il libro, è venuta la risposta. Mi ha deluso.

In effetti, il bergsonismo era molto più un trattato di metodo che un trattato di scienza. Era l'apologia della conoscenza diretta, dell'intuizione. Era un'arringa in difesa dei «Dati Immediati» della nostra coscienza. Era anche un avvertimento contro i pericoli dell'analisi, cioè contro l'intelligenza e la ragione. Era insomma un trattato di filosofia istintiva. Nulla di più seducente di questa idea: evitare l'intelligenza come pericolosa, basare tutto un sistema sulla conoscenza immediata e sulle sensazioni allo stato grezzo: significava, in pratica, evidenziare tutta la filosofia del nostro secolo. Questa filosofia antirazionale riposa infatti, allo stato latente, in molti grandi spiriti contemporanei. L'idea dunque era bella. Ma Bergson si limitava a proporla. Mostrava tutti i vantaggi dell'intuizione. Dimostrava che si poteva fare affidamento sull'istinto. Faceva risaltare i pericoli dell'intelligenza. In una parola: costruiva il metodo e tutti gli elementi di una filosofia basata sull'istinto. D'altronde le menti erano preparate. Questo secolo ammalato d'azione adottava il metodo istintivo, era imbevuto di bergsonismo. Questa filosofia incontrava opposizione solo tra i filosofi. Ma la gran massa letteraria e colta l'aveva accettata.

Eravamo perciò in diritto di attendere l'applicazione effettiva di questo metodo. Che cosa restava da fare? Tutto e niente. Niente, perché, essendo il metodo ben definito, l'applicazione doveva venire automaticamente. Tutto, in considerazione dell'immenso ruolo che avrebbe avuto questa filosofia applicata.

Era attesa, in effetti, e avrebbe potuto avere il ruolo di religione del secolo. Si attendeva una specie di morale o di religione tutta istintiva che fosse come una verità rivelata. Si attendeva una specie di vangelo forgiato dall'intuizione e fatto per essere compreso intuitivamente. Tutti quelli che avevano adottato il predominio bergsoniano dell'istinto

sull'intelligenza avrebbero adottato questo vangelo. Quale più grande destino di questo avrebbe potuto sognare Bergson per la sua filosofia? Religione del secolo, perché essa avrebbe enucleato e interpretato la religione che esiste allo stato latente nelle menti contemporanee. Religione che Bergson avrebbe offerto alla sua epoca, sicuro com'era di essere seguito in un bello slancio istintivo, uno di quegli slanci d'entusiasmo che a volte danno la prova del segreto dominio dell'istinto sull'intelligenza.

Questo, almeno, è ciò che ho sognato. La sua filosofia mi sembrava la più bella di tutte, perché era una delle pochissime con quella di Nietzsche che rifiutasse tutto alla Ragione. E perciò aspettavo la sublime conclusione di tutta una serie di luminosi sforzi.

"Les Deux Sources de la Morale et de la Religion" mi hanno deluso. Non che Bergson non sia ancora in questo libro lo scrittore fine e il filosofo acuto che conosciamo. Ma non ha interpretato il bel ruolo che speravo per lui. In questo senso, gli resta ancora tutto da fare. Certo, fa ancora l'apologia dell'intuizione e il processo all'intelligenza, mostrandoci che la religione è una reazione difensiva della natura contro il potere dell'intelligenza, dissolvente per la società e deprimente per l'individuo. E' ancora filosofia dell'intuizione quando ci mostra che i veri religiosi sono i mistici perché la loro fede è istintiva e irrazionale. Ma sapevamo già che l'istinto poteva dare tutta la verità. Conoscevamo tutti i vantaggi del metodo intuitivo. Ne attendevamo semplicemente i risultati.

Perché Bergson non ci ha semplicemente comunicato questi risultati? Perché non ha fatto opera di maestro insegnandoci la verità? Che magnifica conclusione per la sua filosofia!

Invece: analisi per provare i pericoli dell'analisi, intelligenza per insegnare a diffidare dell'intelligenza, affabulazione per creare l'idea dell'affabulazione, e dovunque analoghe opposizioni. In verità, Bergson trova in se stesso una perpetua contraddizione. Come può un individuo così intelligente ergersi a nemico dell'intelligenza? Se si serve dell'intelligenza per dimostrare i danni di questa intelligenza, ammettiamo ancora questo metodo in certo senso omeopatico. Ma se se ne serve e ne abusa per esporre le applicazioni di questa filosofia, ecco una cosa in grado di deluderci, diciamo meglio, di irritarci.

Da questo punto di vista, dunque, Bergson non ha completato la sua opera. Gli rimane tutto da fare. L'età avanzata di colui che rimane malgrado tutto un mirabile filosofo non ci lascia grandi speranze di vederlo portare a termine quello che tanto desideriamo. Ma forse verrà qualcun altro, più giovane, più ardimentoso. Si dichiarerà l'erede di Bergson. Farà di tutto il bergsonismo qualcosa di acquisito e passerà alla realizzazione immediata. Allora, avremo forse questa filosofia-religione, questo vangelo del secolo nell'attesa del quale il genio contemporaneo erra dolorosamente. E, in verità, è chieder troppo?

SAGGIO SULLA MUSICA

Compito del presente saggio è quello di dimostrare che la musica, poiché è la più completa tra le arti, deve essere più sentita che compresa.

Anzitutto conviene definire chiaramente il nostro modo di concepire l'Arte. Due grandi teorie, il Realismo e l'Idealismo, si fronteggiano. Secondo la prima, l'Arte dovrebbe proporsi esclusivamente l'imitazione della Natura e l'esatta riproduzione della Realtà. E' una definizione che non soltanto avvilisce l'Arte, ma la distrugge. Abbassarla a una servile imitazione della Natura significa condannarla a produrre solo cose imperfette. In effetti, la maggior parte dell'emozione estetica è data dalla nostra personalità. Il Bello non si trova nella Natura, siamo noi che ce lo mettiamo. Il sentimento del Bello che proviamo di fronte a un paesaggio non dipende dalla perfezione estetica di questo paesaggio, dipende dal fatto che questo aspetto delle cose è in perfetta concordanza con i nostri istinti, le nostre tendenze, con tutto ciò che fa la nostra personalità inconscia. E ciò è tanto vero che uno stesso paesaggio, visto troppo a lungo, contemplato troppo spesso, finisce per stancare. Succederebbe la stessa cosa se avesse in sé la sua perfezione? La maggior parte dell'emozione estetica è dunque fabbricata dal nostro io, e rimarrà sempre giusta l'espressione di Amiel: «Un paesaggio è uno stato d'animo». D'altra parte, supponendo le Arti ridotte all'imitazione della Natura, se ammettiamo che alcune di esse, come la scultura o la pittura, possono arrivare a un certo risultato, altre, come l'architettura e soprattutto la musica, sarebbero nell'impossibilità di fare lo stesso. Che la Natura esprima delle armonie proprie dell'ispirazione musicale, è fatto certo. Ma diciamo che Beethoven o Wagner si sono limitati a imitarle? Che vantaggio trarremmo d'altronde da queste riproduzioni necessariamente infedeli della Natura? Questa ci procurerebbe molto più sicuramente un'emozione estetica più netta e più pura.

Consideriamo dunque insostenibile questa tesi realista. E d'altronde che povere opere ha dato alla luce! Per un Flaubert, quanti Zola?

Quale sarà dunque il nostro concetto dell'Arte? Non è assolutamente quella della scuola idealista che, pur contrapponendo giustamente Arte e Natura, fa consistere il merito della prima in ciò che essa aggiunge alla seconda.

Questa teoria idealista si trasforma troppo spesso in teoria morale, produttrice di opere piatte, false e noiose per voler fornire esempi sani, rispettabili e destinati ad essere imitati.

Per noi l'Arte non sarà né l'espressione del Reale, né l'espressione di un Reale abbellito fino a essere falsato. Sarà semplicemente l'espressione dell'ideale. Sarà la creazione di un mondo di Sogno, abbastanza seducente da nasconderci il mondo in cui viviamo e tutti i suoi orrori. E l'emozione estetica risiederà unicamente nella contemplazione di questo mondo ideale. L'Arte sarà l'espressione, l'oggettivazione delle cose quali dovrebbero essere per noi. Sarà essenzialmente personale e originale perché l'ideale di ciascuno di noi è diverso. Sarà la chiave che apre le porte di un mondo, inaccessibile con altri mezzi, in cui tutto sia buono e perfetto, bellezza e perfezione definendosi in rapporto a ciascuno di noi. E insistiamo sulla parte riservata alla personalità nell'Arte. Meglio una cosa brutta ma personale che una bellezza plastica che sia pura imitazione. «Quel che ti rimprovera il pubblico, conservalo gelosamente, sei tu» diceva Jean Cocteau.

Partiremo da questo concetto. Ci baseremo su due teorie, o meglio su due pensieri, quello di Schopenhauer e quello di Nietzsche. Quest'ultimo d'altronde, malgrado alcune divergenze di cui ci accorgeremo, direttamente deriva dal primo. Ricordiamoci che in estetica le idee di Schopenhauer si ispirano a quelle di Platone.

Per prima cosa esporremo la teoria di Schopenhauer, e questo ci permetterà di veder meglio la sua influenza su quella di Nietzsche. Ma accorderemo una maggior importanza a quest'ultimo, anzitutto perché ha concesso all'Arte una gran parte della sua opera e poi perché la strana personalità di questo poeta-filosofo è troppo attraente per non metterla in primo piano.

Dall'esposizione di queste due teorie cercheremo di trarre delle conclusioni relative al valore e alla funzione della musica.

- SCHOPENHAUER E LA MUSICA

Prima di parlare della teoria di Schopenhauer sulla musica, converrebbe forse scorrere rapidamente la sua filosofia generale. Questo ci aiuterebbe a comprendere certe tendenze della sua estetica mostrandoci gli stretti rapporti esistenti tra questa e la teoria della Volontà.

Come Leibniz voleva che tutto l'Universo fosse Pensiero, così Schopenhauer, ispirandosi al Buddismo, dichiara che tutto l'Universo è Volontà.

Il Pensiero? «Un accidente della volontà» tipico degli animali superiori. In fondo a tutto c'è la Volontà. L'Universo non è altro che un insieme di volontà che agiscono come forze. Tutto è Volontà e la Volontà crea tutto: gli organi di difesa e di attacco degli animali come pure i loro organi di nutrizione. La radice si protende nella terra e lo stelo s'innalza verso il cielo solo per la Volontà. Anche i minerali sono pieni di tendenze e di forze oscure. Queste forze noi le definiamo peso, fluidità o elettricità, ma in realtà sono soltanto manifestazioni della Volontà.

Per Schopenhauer essa è qualcosa di extraintellettuale che non si può definire chiaramente e logicamente. La si può considerare insomma come il principio irrazionale di ogni vita.

Tutte queste volontà in potenza si contrastano reciprocamente facendo del mondo un perpetuo campo di battaglia. Schopenhauer può dunque dichiarare con franchezza, d'accordo in questo ma in questo soltanto col Vangelo, che la vita non vale la pena di essere vissuta. Il piacere non esiste, o meglio è negativo. Infatti esso risulta dal soddisfacimento della volontà, ma la volontà è eterna e il piacere scompare subito dopo esser stato provato per lasciar posto a un altro bisogno. Tutti i nostri sforzi tendono verso uno scopo e, appena l'abbiamo raggiunto, questo scompare e noi troviamo un altro vuoto, un altro bisogno.

Tutti i nostri sforzi sono sterili, noi non possiamo creare. L'unico scopo a cui possiamo giungere è quello di «realizzare la volontà». L'esistenza umana deve tendere a questo scopo e, per raggiungerlo, c'è un solo mezzo: l'Arte. E' ciò che Schopenhauer esprime dicendo che l'Arte non è altro che «l'oggettivazione della volontà».

Questa filosofia generale ci permetterà di comprendere la teoria estetica di Schopenhauer:

Egli studia l'Arte sotto un aspetto metafisico in rapporto al «Mondo delle Idee» platonico. Per lui, la speciale conoscenza che rivela questo «Mondo delle Idee» è l'Arte. L'origine dell'Arte è la Conoscenza delle Idee, il suo scopo la comunicazione di questa conoscenza. E' uno dei mezzi offerti all'anima per sottrarsi all'influenza della Volontà, della Vita.

Per l'arte, il Tempo e lo Spazio non esistono più. Essa distacca l'oggetto della sua contemplazione dal rapido fiume dei fenomeni. E questo oggetto, che nel fiume scialbo e uniforme era soltanto una molecola invisibile, diventa per lui il grande Tutto, l'infinita pluralità che riempie il Tempo e lo Spazio. Essa arresta la ruota del Tempo, perché solo l'Idea spogliata da ogni vincolo terrestre costituisce il suo oggetto.

Secondo Schopenhauer, noi chiamiamo belli gli oggetti che non sono sottomessi ai principi ordinari della Ragione. L'Arte è la contemplazione delle cose indipendenti dalla Ragione. Il Bello non ha causa razionale. In ciò l'Arte si contrappone alle nostre altre conoscenze che si basano sull'esperienza per arrivare alla Scienza. Le impressioni artistiche si raggruppano e si agglomerano in modo da formare una specie di schermo tra la Realtà e la nostra coscienza. Allora soltanto il «Mondo delle Rappresentazioni» si separa dal Mondo della Volontà, cioè il Mondo delle Idee si separa dalla Vita. Formare questo beato prisma è l'unico scopo dell'Arte. E quando lo raggiungiamo, abbiamo il senso confuso di una liberazione.

E da questa teoria generale Schopenhauer trae una serie di conseguenze particolari:

Il genio non è altro che la più perfetta obbiettività, e la funzione principale del genio è quella di «fissare in formule eterne ciò che fluttua nell'onda delle apparenze» Perciò dovrà abdicare a ogni personalità sociale e perdere completamente di vista i suoi interessi, la sua volontà, e infine la sua vita.

Da ciò Schopenhauer trae anche il suo troppo famoso confronto tra il genio e la follia che, dice, da un lato si toccano e si compenetrano. In effetti la follia non è mai altro che una disorganizzazione della memoria. Il pazzo, pur avendo delle vedute esatte sul suo presente, nutre una inconcepibile fantasia sul suo passato. Ed è da credere che, nel caso delle pazzie provocate da grandi dolori, la Natura abbia voluto cacciar via un passato deludente, esattamente come noi scacciamo con

un gesto meccanico della mano un'idea sgradevole. Analogamente, dirà Schopenhauer, il senso del sublime risiede nell'opposizione tra l'idea che la nostra Volontà ci dà della nostra piccolezza e il sentimento della nostra elevazione al di sopra del concreto, sentimento che ci è dato dalla conoscenza pura.

D'altra parte, in architettura, la bellezza nascerà dalla contemplazione di una opposizione tra la resistenza e la forza da un lato e la materia dall'altro. Nella scultura, per raggiungere il Bello, lo scultore non dovrà copiare la Natura, ma farne scaturire l'Idea.

Il pessimismo di Schopenhauer lo spinge a vedere nella tragedia la forma suprema della Poesia. E la tragedia sarà tanto più perfetta quanto meglio ci rappresenterà il male come un avvenimento quotidiano e naturale.

Come si vede, la dottrina di Schopenhauer in materia d'arte si contrappone in modo generale al Naturalismo e al Realismo. E per interpretarla in modo semplice, diremo che l'Arte si contrappone alla Realtà per farcela dimenticare. E questo si ritroverà nella musica di Wagner, incarnazione dell'azione purificatrice dell'Arte. In pratica, l'importante per l'artista, secondo Schopenhauer, è creare un'illusione così perfetta e così avvincente che lo spettatore o l'ascoltatore non soltanto non possa invocare la Ragione, ma neppure la desideri.

Ma la conseguenza più radicale che Schopenhauer trae dal suo sistema è a favore della Musica:

Una sola arte esaudisce pienamente il suo compito, ed è la Musica. La Musica è completamente al di fuori della gerarchia delle altre arti. Non è neppure superiore a esse, forma un mondo a parte. Essa non esprime le Idee, ma è espressa dalla Volontà, parallelamente alle idee stesse. Essa esprime l'essenza della Volontà. Ce la mostra di sfuggita prima che sia completamente individualizzata. E poiché la Volontà è la causa prima della Vita, la Musica è il ritmo stesso della Vita. Essa non esprime tuttavia né il brutto, né la sofferenza. In effetti, la musica seria non può farci soffrire. Un musicista non potrà mai toccare la realtà stessa della Vita. La Musica, per il solo fatto che «è», allontana tutto ciò che vi è di torbido e di offensivo. Naturalmente può gettarci in una dolce malinconia, ma mentre cerchiamo questa malinconia come un bene possiamo dire che essa esprima qualcosa di brutto o di doloroso?

Ma la Musica è ugualmente il ritmo stesso della Vita, ritmo delicato che allontana ogni sofferenza. Possiamo infatti fare facilmente un parallelo tra la Musica e il Mondo:

La nota fondamentale, qualunque essa sia, considerata come la più semplice individualità della Musica, corrisponderà alla materia bruta. La gamma e le sue successive gradazioni corrisponderanno alla scala delle specie, sempre più perfette. E infine la Melodia, che sta alla Musica come la linea sta al disegno, corrisponderà alla volontà cosciente, elemento fondamentale della vita. Non si può negare, in effetti, che la Melodia sia caratterizzata da una serie infinitamente rapida d'impressioni che, legandosi e coordinandosi tra loro nella nostra mente, ci permette di raggiungere un Mondo ideale al di sopra della Realtà.

Perciò, secondo Schopenhauer, la Musica è un Mondo a parte. La sua concezione è nettamente opposta al Naturalismo e al Realismo che vorrebbero insomma ridurre la Musica al culto delle armonie imitative. Abbiamo riservato per ultima un'osservazione capitale: per Schopenhauer, la Musica non può nascere da idee non musicali, mentre è proprio della sua essenza assoluta risvegliare nell'ascoltatore l'attività della fantasia visiva. Questa osservazione ha la sua importanza, perché è soprattutto su questo punto che Nietzsche si separerà da Schopenhauer.

Possiamo infine determinare i tre punti essenziali della teoria di quest'ultimo: la Musica esprime il fondo assoluto delle cose e della vita. Le idee musicali non nascono da idee non musicali. E' proprio dell'essenza dell'emozione musicale risvegliare nell'ascoltatore delle immagini sentimentali, e questo è uno dei suoi elementi di seduzione.

Ecco qui l'essenziale della teoria estetica del filosofo della Volontà. Non l'esamineremo, perché la miglior critica che si possa farne sta nella esposizione delle idee di Nietzsche al riguardo. Questi infatti, allievo rispettosissimo, fu anche un discepolo molto indipendente e indocile: nello stesso momento infatti Nietzsche portava alle estreme conseguenze le idee di Schopenhauer in una sua opera e in un'altra ne rigettava una parte.

- NIETZSCHE E LA MUSICA

Riteniamo inutile esporre qui la filosofia generale di Nietzsche: è troppo nota. Diremmo anzi che è stata troppo incompresa e troppo male interpretata. Consisteva in un unico slancio di generosa vitalità e ci si è affrettati a tacciarla di egoismo. E' doveroso aggiungere che attualmente sembra apprezzata nel suo giusto valore.

Ricorderemo tuttavia che, se Nietzsche si è fortemente ispirato a Schopenhauer, ne ha però operato un completo capovolgimento di valori pur partendo dallo stesso punto. Prendendo tutti e due per base la sofferenza, Schopenhauer giungeva a una morale democratica, Nietzsche a una morale aristocratica, quella del Superuomo; Schopenhauer giungeva a un pessimismo sterile, Nietzsche a un ottimismo basato sull'ebbrezza della sofferenza.

Ci fermiamo qui. Per molti aspetti Nietzsche è effettivamente un ottimista. Ma per esprimere un'opinione personale, diremmo che alla lettura dei suoi libri ci si può chiedere se sotto quelle invocazioni tanto belle e poetiche al dolore redentore non si nascondesse un'anima fondamentalmente pessimista che però rifiutava di esserlo. C'è infatti qualcosa di forsennato nel suo cocciuto ottimismo. E' una specie di lotta perpetua contro lo scoraggiamento, ed è ciò che abbiamo trovato di più attraente in questa figura già così strana.

E a rafforzarsi in questa opinione potrebbe essere l'immenso orgoglio di Nietzsche, orgoglio simile a una scorza che difende la sua natura sensibile di poeta e d'artista, orgoglio rispettabile perché lo ha pagato con la solitudine.

Abbiamo detto precedentemente che esistevano due aspetti dell'estetica di Nietzsche, uno che deriva dalle idee di Schopenhauer, l'altro che invece rifiuta una parte di queste idee. Esponiamo il primo che è il più importante e si trova soprattutto nella "Nascita della Tragedia".

Nietzsche parte dalle tendenze naturali dell'uomo (dei Greci, nella sua opera) per giungere alla sua conclusione. E' innegabile infatti che noi ci compiaciamo nel sogno, che amiamo vivere una vita immaginaria mille volte più bella della realtà. Sentiamo il bisogno di dimenticare la nostra individualità e di identificarci con tutta quanta l'umanità. E' ciò che Nietzsche chiama Apollinismo, e cioè il bisogno di trasformare la Realtà attraverso il Sogno. E' una specie di estasi simboleggiata

dall'estatico Apollo. Contemporaneamente siamo spinti da un altro istinto, simboleggiato da Dioniso, il dio della lacerazione. Questo istinto dionisiaco ci getta in una vera ebbrezza e ha l'effetto di farci dimenticare la nostra individualità. Questi due istinti riuniti concorrono a farci dimenticare ciò che di doloroso c'è nella nostra esistenza. Più di ogni altro, il popolo greco ha sentito questi bisogni e, secondo Nietzsche, si possono distinguere due tendenze del suo genio: in un primo momento esso tende a tuffarsi nel dionisismo e poi fa appello all'apollinismo per domare questo primo movimento. In effetti, dopo aver lungamente organizzato delle cerimonie orgiastiche, in cui la folla, presa da sacro delirio, simile agli esseri elementari come i satiri e le ninfe, cadeva in sfrenate voluttà, i Greci dovettero fare un grosso sforzo per dominare questo bisogno dionisiaco di ebbrezza e di incantesimo e giungere a qualcosa di più puro e di più ideale. La ragione di questo sforzo non sta, come si è creduto a lungo, in un bisogno di idealità perfetta. Questa forza creatrice di bello sereno, di bello apollineo è dovuta soprattutto al sentimento del dolore molto più radicato nei Greci che negli altri popoli.

«La concezione della bellezza per i Greci è nata dal dolore.» Su questo concetto Nietzsche costruirà la sua teoria.

L'apollinismo e il dionisismo derivano effettivamente dal bisogno di sfuggire a una vita troppo dolorosa. I Greci sono stati lacerati dalle lotte politiche, dall'ambizione, dalla gelosia, da ogni sorta di violenze. Ma, direte, per altri popoli non è la stessa cosa? In effetti sì, ma per la loro sensibilità e la loro emotività, i Greci sono stati i più adatti alla sofferenza. Hanno più crudelmente sentito l'orrore della loro vita e così sono stati fatalmente destinati al dionisismo barbaro. Da ciò il bisogno di rimediare a quei selvaggi errori, creando delle forme o meglio dei sogni più belli di quelli di ogni altro popolo.

Perciò si sono serviti della danza e della musica. Hanno disciplinato l'ebbrezza mistica con la cadenza. Hanno creato così un'arte che soddisfa egualmente il sentimento e la fantasia. Hanno creato la tragedia.

Come abbiamo visto, il fondo del pensiero greco è un amaro pessimismo. (Che cosa c'è di più pessimistico di questa massima greca: «La felicità sta nel non essere»?) Per le loro disposizioni alla fantasticheria i Greci hanno tuttavia potuto dimenticare la vita. Non

hanno cercato di rendere la vita più gradevole, l'hanno annichilita col Sogno. All'esistenza hanno sostituito la bellezza e l'ebbrezza. Fu la serenità greca. E quel che Schiller chiama anche la «ingenuità greca» non era affatto ingenuità. E' anzitutto la facoltà di far scomparire la vita e sognare: l'unica esistenza è l'esistenza apollinea e la vita non è che illusione. Perciò i Greci hanno sempre raccomandato di ignorare la vita. Punivano crudelmente quelli che volevano sapere: Socrate dovette bere la cicuta.

Così, grazie al Sogno, i Greci sono sfuggiti allo scoraggiamento. Tutto il loro sforzo infatti è consistito nel trarre dalla sofferenza una «volontà di trionfo». A questo sforzo, a questa angoscia di vivere, solo la Musica può dare un'espressione.

In effetti la Musica ci dà i sentimenti primitivi allo stato puro. Ci restituisce i sentimenti di quei fauni che danzavano perdutoamente attorno a Dioniso (la danza, da parte sua, oggettiva quei sentimenti). Quando i cori greci danzavano, la Musica e la Danza facevano dimenticare loro ogni personalità. L'attore viveva intensamente il personaggio che incarnava. Gli spettatori, presi da quella specie di follia collettiva, accettavano l'illusione senza più fare appello alla loro Ragione. Questo nuovo stato era creato dall'ipnosi della Musica.

Allora non si vedeva più Dioniso nella sua sofferenza, ma nella sua gloria e nel suo splendore: Dioniso diventava Apollo. Tutta la tragedia di Sofocle e di Eschilo sta lì: invece di Dioniso, un'azione che all'inizio fu un semplice dialogo. Gli eroi della tragedia non hanno nulla degli uomini reali, e la prova è che si coprono con una maschera e calzano i coturni. Smisuratamente grandi, con un viso posticcio, non hanno più nulla in comune con gli altri uomini. Sono, dice Nietzsche, delle manifestazioni della volontà di vita.

Questa lunga analisi della "Nascita della Tragedia" era necessaria per vedere bene come Nietzsche sia stato portato alla sua prima concezione della musica moderna, concezione tutta schopenhaueriana, che lo condurrà all'apologia dell'arte di Wagner.

E' innegabile infatti che la tragedia greca sia poi venuta declinando, perché all'entusiasmo i Greci hanno voluto sostituire il ragionamento. Socrate col suo «Conosci te stesso» ha distrutto il Bello. Ha ucciso un bel sogno col suo morboso bisogno di argomentazione. Socrate doveva essere condannato. La scienza e la filosofia hanno sostituito lo slancio

verso l'ideale. E contemporaneamente Nietzsche attacca il razionalismo del suo tempo.

Che cosa sarà dunque la Musica? La Musica e il Mito sono due forme gemelle della redenzione filosofica. Spieghiamoci:

Nietzsche stabilisce un paragone tra la Grecia antica e la sua epoca. Quel che è successo in Grecia può benissimo riprodursi nel diciannovesimo secolo. Il modo di uscire dal razionalismo arido di allora è rifare in noi un'anima tragica. Secondo Nietzsche, la Tragedia deve rinascere. Deve creare un nuovo stato d'animo collettivo che accetterà una nuova illusione da parte del Mito. Bisogna ricreare quel voluto accecamento e quello slancio verso il Bello. La Tragedia rinascerà con la Rinascita della Musica. Il Mito sostituirà al doloroso lamento dell'anima razionalista un'estasi di fronte al sorriso apollineo. La Musica, strettamente unita al Mito, dovrà essere metafisica. La filosofia, come la scienza moderna, ha maldestramente strappato il velo di una benefica illusione. Il dramma musicale tesserà di nuovo questo velo e creerà la Rinascita.

Vediamo così che Nietzsche, in questa parte delle sue idee, sottoscrive completamente la teoria di Schopenhauer sulla musica metafisica. Schopenhauer in effetti faceva dell'indeterminato il bello ideale, e questa è anzitutto un'idea metafisica. Esporremo ora rapidamente il secondo aspetto delle idee di Nietzsche. Vedremo allora come la prima parte delle sue idee, quella appena esposta, doveva condurlo a vedere nell'arte wagneriana l'apoteosi della Musica, mentre la seconda parte doveva invece spingerlo a combattere Wagner.

In effetti Nietzsche sviluppava contemporaneamente delle idee opposte nella piccola opera "Sulla Musica e la Parola". Mentre altrove aveva ammesso che il grande ufficio della Musica è quello di creare un Mondo di Sogno che ci faccia dimenticare il Mondo presente, in questo opuscolo respinge la tesi di Schopenhauer secondo la quale l'emozione musicale deve necessariamente suggerire dei sentimenti e delle immagini. Diciamo «suggerire» e non «partire» da sentimenti o da idee. Affermava che gustare la Musica lasciando che dentro di noi si evocassero dei sentimenti e delle immagini visive nella nostra mente significava esporsi a non comprenderla. Per gustare puramente la Musica, bisognava gustarla nella sua stessa essenza, bisognava anzitutto penetrare nell'analisi dell'armonia. Siamo dunque ben lontani dall'estasi,

dall'ebbrezza e dall'incantesimo. Questo fatto di analizzare la Musica non ne ucciderà il fascino? La Ragione non distrugge più il Sogno? Che la tecnica abbia la preminenza è certo, ma soltanto nella produzione dell'armonia. Ma dire che si può gustare la Musica solo tecnicamente significa dire, per parlare come uno dei nostri contemporanei, che non si può gustare la bellezza di un albero senza sapere che è composto di fibre e di cellule.

Non si comprenderebbero queste così nette e accecanti contraddizioni nell'opera di Nietzsche se non ci si ricordasse che è in ugual misura poeta e filosofo e perciò portato a cozzare contro numerose contraddizioni.

In realtà sono queste ultime idee quelle che rimarranno nella sua mente, ed è in parte a causa loro che rompe deliberatamente con Wagner. La musica di quest'ultimo, tutta metafisica, non poteva infatti adattarsi a questa intrusione della Ragione. «Innamorato di Wagner, Nietzsche aveva cozzato dietro di lui contro il wagnerismo.» La prima concezione musicale di Nietzsche doveva però condurlo all'apologia dell'arte wagneriana. Nei suoi drammi Wagner ha effettivamente unito Apollo a Dioniso, la Poesia e la Musica. Nietzsche vedeva allora in quest'arte una possibilità di rigenerazione per la Germania. La fioritura di quest'arte intensissima lo entusiasmò.

La storia dei rapporti di quest'ultimo con Wagner è troppo nota perché la ricordiamo. Ma la rottura colpì a tal punto Nietzsche che è impossibile non insistere sulla causa di questa rottura. Il filosofo della volontà di vita era così straripante nelle sue amicizie quanto pronto a distruggere ciò che aveva adorato. Ma ognuna delle sue delusioni inasprisce un po' di più il suo carattere già vacillante. La rottura con Wagner gli portò un colpo tremendo. Non si insisterà mai abbastanza sul malinteso che formava la base di questa amicizia. Basata su un errore, non poteva durare.

Nietzsche, entusiasmato dal "Tristano e Isotta", vedeva in Wagner il geniale autore di quel fremente dramma d'amore. In lui vedeva soltanto il mezzo eccezionale per giungere al suo scopo, la rigenerazione della Germania attraverso il dramma musicale. Aveva dimenticato l'uomo per il musicista.

Nella "Rinascita della Tragedia" aveva dato a Wagner il ruolo mostruoso e superbo di redentore della Germania. Ipnotizzato da questo

ruolo, dimenticava che colui che lo ricopriva era un uomo, accessibile a tutte le debolezze e a tutte le vanità. La delusione fu dura. Vide chiaramente la vanità e le debolezze del suo idolo. L'ultimo colpo gli fu dato dalla conversione di Wagner al cristianesimo. Il suo dio si era dato un padrone. Da quel momento vede tutte le pecche dell'arte wagneriana. Ma ingiustamente, perché accorgendosi che Wagner pensatore è noioso, disprezza il musicista. Certamente anche noi, come Nietzsche, pensiamo che Wagner offuschi la sua arte coi suoi simboli, le sue tesi, insomma col libretto. Ma Wagner rimarrà eternamente per la sua musica pura. Questo Nietzsche non volle riconoscerlo. Spezzò il suo idolo e lo fece a pezzi. Il malinteso era dissipato. Ispirandosi alla seconda parte di quelle idee, Nietzsche attaccherà violentemente Wagner nei suoi libelli. Allora si stacca contemporaneamente da Schopenhauer e da Wagner.

Ecco l'essenziale delle idee di Nietzsche sulla Musica e le loro conseguenze. Sulla sua filosofia e su quella di Schopenhauer cercheremo di basare delle conclusioni personali riguardanti la definizione e il valore della Musica.

- TENTATIVO DI DEFINIZIONE

La Musica si può considerare insomma come l'espressione di un mondo inconoscibile, mondo di essenze spirituali che si esprimerebbe in modo ideale. In effetti non c'è nulla di più ideale della Musica; nessuna forma, o meglio nessuna forma tangibile come nella pittura o nella scultura. Eppure ogni brano di musica possiede una propria individualità. Una sonata, come una sinfonia, è un monumento come lo sono un quadro o una statua. I quartetti di Beethoven possiedono un'architettura propria facilmente afferrabile che è un modello di perfezione. Sta proprio lì uno degli elementi di seduzione della musica: essa esprime la perfezione in modo abbastanza fluido e lieve così da non richiedere alcuno sforzo.

La Musica è l'espressione perfetta di un Mondo Ideale che si comunica a noi per mezzo dell'armonia. Questo Mondo scorre non sotto né sopra al Mondo Reale, ma parallelamente a lui. Mondo delle Idee? Forse,

oppure Mondo dei Numeri, poiché si comunica a noi attraverso l'armonia.

Ma perché si comunica agli uomini? Plotino ci può dare una risposta nel suo mirabile tema: il Bello, Idea tra le Idee, può essere raggiunto solo da chi abbia dentro di sé il Bello. Non lo raggiungerà chi avrà gli occhi velati «dalle cipse del vizio».

E la prova che la Musica viene da un mondo inconoscibile è che, se una frase musicale può destare in noi sentimenti e immagini affatto personali, un sentimento non può destare in noi un'immagine musicale. Spieghiamoci: Uno dei modi di gustare la Musica è lasciare che si evochi dentro di noi, in occasione di una frase che ci piace più delle altre, tutto un mondo d'immagini. Ricordi letterari e mitologici e soprattutto ricordi personali intervengono a formare un mondo composito e speciale in cui ci compiaciamo. E' una specie di denudamento della nostra mente. Da ciò l'interpretazione delle sinfonie e delle sonate celebri. Interpretazioni tutte arbitrarie però, perché ne possiamo e ne dobbiamo forgiare dentro di noi delle più conformi alle nostre tendenze. Perciò ogni interpretazione segnerà l'originalità del suo amore.

La Musica può dunque evocare in noi dei sentimenti di ogni genere. Ma le immagini visive, la poesia e la letteratura sono incapaci di risvegliare in noi immagini musicali; intendiamo dire delle immagini precise. Accade in effetti che un poeta, Verlaine per esempio, ci dia l'impressione confusa di una musicalità. Ma i sentimenti comuni non possono risvegliare in noi frasi musicali precise. Il che dimostrerebbe la nostra supposizione, dando la prova di una irriducibilità tra questo mondo e il mondo originario della Musica. Questa irriducibilità sarebbe soltanto quella che esiste tra noto e ignoto. Mentre noi possiamo immaginare facilmente, di fronte a una frase musicale, un raggio di sole che fora le nubi, lo stesso spettacolo delle nubi che lasciano filtrare quel raggio non potrà risvegliare in noi la minima sensazione musicale.

Si potrebbero moltiplicare gli esempi all'infinito.

Ciò dipende soprattutto da questo fatto evidente che, se è possibile costruire del nuovo col conosciuto, è invece impossibile tradurre l'ignoto col conosciuto. Perciò la Musica non è un linguaggio. Considerarla così sarebbe un diminuirla. O, se si vuole, è una lingua che può tradurre ogni cosa ma non essere a sua volta tradotta.

Un grande rimprovero che si rivolge anche alla Musica che desta in noi dei sentimenti è di essere puramente evocativa e ridotta a una sorta di mezzo per ricordarci dei sentimenti gradevoli.

Questa obiezione è stata avanzata soprattutto da Pierre Lasserre che vi vede un mezzo per distruggere la teoria di Schopenhauer. Non crediamo che questo rimprovero sia fondato. Riconosciamo che se la Musica si limitasse a risvegliare in noi certe immagini gradevoli, il suo ruolo sarebbe straordinariamente diminuito. Ma la Musica non si limita a ciò. Certo fa sorgere in noi ogni genere di sentimenti, letterari o strettamente personali. Ma inoltre ci permette di creare un mondo completamente originale che costruiamo servendoci delle immagini e dei sentimenti evocati come materiali. In questo modo creiamo del nuovo col conosciuto. E' l'unica creazione di cui l'uomo sia capace. Egli ha inventato degli animali e degli esseri favolosi, ma sempre combinando dei materiali terrestri. Un centauro è composto d'uomo e di cavallo. Un angelo ha delle ali. Un dragone è sempre un composto di animali differenti. Il paradiso non si riesce a concepire senza una porta. L'ignoto si può dunque solo creare col conosciuto. Così fa la Musica. Il rimprovero che le si muove non è dunque fondato: la Musica è creatrice quanto è evocatrice.

Riassumendo, possiamo dunque affermare che la Musica è l'espressione di una realtà inconoscibile. Questa realtà si accontenta di una sola traduzione, la più bella e la più nobile di tutte. Questa traduzione, la Musica, ci permette di costituire, con i deboli elementi di cui disponiamo e attraverso la nostra mente imperfetta, un mondo ideale che è particolare a ciascuno di noi e cambia da individuo a individuo. Qualcosa di ciò c'è nella teoria indù che vuole che il mondo sia il prodotto dei nostri desideri.

Ma quale sarà il valore di questa musica?

Sarà anzitutto un modo per ottenere un'estasi che ci permetta di dimenticare il mondo in cui viviamo. La Musica ci permetterà un'evasione vertiginosa, un'ebbrezza forse temporanea ma reale. Avendo la possibilità di vivere in un mondo più puro, esente da miserie, fatto per lui, creato da lui, l'uomo dimenticherà i suoi grossolani desideri e i suoi ignobili appetiti. Vivrà intensamente questa vita dello spirito che deve essere lo scopo di ogni esistenza. Attorno a Dioniso

dilaniato dai Titani i fauni danzarono fino a essere posseduti da un'ebbrezza estatica, danzarono fino a dimenticare la loro personalità e a diventare nient'altro che esseri elementari, danzarono fino a vedere Dioniso non più nella sua sofferenza, ma nella sua gloria e nel suo splendore.

Simili a quei primitivi, simili a tutti coloro che attraverso una qualunque ebbrezza dimenticano la loro vita per gettarsi in un'altra più seducente, noi ci serviamo della Musica come di un filtro per acquisire la sacra ebbrezza che ci getterà nel Mondo del Sogno facendoci dimenticare il Mondo della Sofferenza. Sono tutti concordi su questo effetto magico. Ricordiamo il passo della "Divina Commedia" in cui Dante, disceso all'Inferno, incontra un cantore che era stato celebre al suo tempo. Gli chiede di cantare. A questo canto le ombre s'arrestano soggiogate, dimenticando il luogo in cui si trovano, dimenticando che bisogna «"lasciare ogni speranza"» [In italiano nel testo.]. E rimangono lì fino a quando i loro spietati guardiani non vengono a cercarle [E' l'incontro con Casella, non nell'Inferno ma nel Purgatorio (2, 76-133).] Musset fu molto vero e profondo quando disse per scherzo: «E' la Musica che mi ha fatto credere in Dio»

Oggi più che mai sarebbe bello parlare con Nietzsche di musica redentrice. Agli spiriti razionalisti e sistematici della nostra epoca, ai sentimenti appassiti dal crudele arrivismo, la Musica ridona una nuova freschezza. Redenzione spirituale, sì.

Il popolo, come gli intellettuali, sente il bisogno di una musica adatta. E' una manifestazione del bisogno metafisico che portiamo dentro di noi; bisogno che ci dà sete di un Mondo Ideale, sete di dimenticare questo mondo troppo materiale. La Musica ci aiuterà a dimenticare tutto ciò che vi è di torbido e d'ignobile nella nostra esistenza. Ci permetterà di arrivare alla bella «ingenuità antica» fatta, come abbiamo visto, della facoltà di tuffarsi nel sogno per dimenticare il presente. E non possiamo trovare nulla di meglio per esprimere ciò che un paragone con ciò che Jean Cocteau nei suoi "Enfants terribles" chiama «stare al gioco». Cioè la semincoscienza in cui si tuffano i bambini, che domina lo Spazio e il Tempo e attira i sogni. E' simile l'estasi che ci dà la Musica. Estasi che sembra fatta per degli esseri superiori a noi poiché l'uomo vi si affatica. Quante volte infatti siamo usciti da un concerto

rotti di stanchezza. Tante emozioni avevano logorato il nostro imperfetto sistema nervoso.

Perciò, come i Greci che, sentendo più di ogni altro popolo il dolore della vita, si tuffavano nel sogno e abolivano ogni sensazione del presente, dovremo, per dimenticare la crudeltà di questo mondo, crudeltà che sentiamo acutamente grazie alla nostra sensibilità di popoli civili, tuffarci nel sogno e perciò fare appello all'unica arte che ci permetta un simile oblio: la Musica.

Per concludere questo tentativo di definizione della Musica, potremmo esaminare quali sono i suoi rapporti con le altre arti: pittura, scultura, architettura. In linea di principio potremmo fissare una scala di valori in cui la Musica occuperebbe il posto più alto. La Musica è l'arte più perfetta. Si è potuto dire che forma un mondo a parte perché soltanto essa raggiunge il Bello sovrano. E malgrado tutti gli sforzi delle altre arti, queste non sembrano essere giunte al Bello Completo. Perciò un ampio fossato separa il campo della Musica da quello delle altre arti.

Inoltre, esaminando più a fondo lo scopo di ogni arte, sembra che anche la Pittura e la Scultura, come la Musica, abbiano soprattutto cercato l'Armonia.

La pittura cerca evidentemente l'armonia dei colori. Non è il suo unico fine ma è importante. Ed è ciò che ha determinato il successo un po' tardivo ma sicuro della scuola impressionista che, con la divisione del tono, ottiene dei sorprendenti effetti di mescolanza e di armonia.

La scultura cerca l'armonia delle forme. E nella statuaria antica, che cos'era il canone di Prassitele, se non una serie di misure che permettevano di definire esatte proporzioni tra le diverse parti del corpo umano? Anche l'architettura cerca la semplicità e l'armonia delle linee. Ed è per questo che i templi e i monumenti greci sono tra i più belli: hanno infatti unito questa semplicità delle forme a questa armonia delle linee.

Malgrado tutto, questi sforzi verso l'armonia non sono giunti alla perfezione. Il fatto è che queste arti incontravano un ostacolo quasi insuperabile: la materia.

La Musica, non avendo da vincere la materia e soprattutto avendo una base affatto spirituale, un sostrato matematico, è giunta alla perfezione e ha fatto dell'armonia la sua stessa essenza.

Questo spiega l'irriducibilità della Musica alle altre arti. Questo spiega perché se ne faccia un mondo a parte.

In realtà crediamo che se ci sono grandi differenze di grado e di mezzo tra la Musica e le altre arti, non ci siano differenze di natura.

In ogni caso una cosa le unirà sempre ed è il fine.

Tutte le arti si identificano come se venissero da una stessa ispirazione dello spirito umano verso un mondo migliore di oblio e di sogno.

- CONCLUSIONE

Si è potuto notare che, nelle pagine precedenti, noi ci accodavamo interamente all'opinione di Schopenhauer mentre ci allontanavamo risolutamente da tutta la parte dell'estetica di Nietzsche che contraddiceva quella del filosofo della volontà. In verità, questa parte delle idee di Nietzsche è dubbia. Contraddice in effetti assolutamente la tesi che aveva esposto nella sua opera più caratteristica e più importante: "La Nascita della Tragedia". Si obietterà che proprio su queste idee dubbie si è basato per attaccare Wagner dopo "Parsifal". Ma abbiamo già visto che prima di attaccare Wagner tra i due era nato un dissenso. Ed è da credere che Nietzsche, in seguito a questo malinteso, si sia attaccato al primo argomento che gli permetteva di combattere Wagner.

Adottando soltanto la teoria esposta nella "Nascita della Tragedia", è fuori dubbio che non condividiamo i sentimenti del «Caso Wagner» e di «Nietzsche contro Wagner». Se Nietzsche avesse potuto continuare a ignorare il carattere dell'uomo per considerare soltanto il genio dell'autore, avrebbe capito che la sua estetica si trovava realizzata nell'opera di Wagner. Con i soggetti Wagner ci riporta al Mito. Sappiamo che tutta la mitologia wagneriana sa di affettato e di falso; ma non è meno vero che questa mitologia possa farci sognare. Per falsa e artificiosa che sia, può comunque darci l'oblio. Nietzsche avrebbe anche capito che in Wagner più che in ogni altro musicista l'unione del Mito e della Musica si realizzava in una musica metafisica. Allora non avrebbe trattato questa musica da decadente. E soprattutto non avrebbe contrapposto Bizet a Wagner. Bisogna mediterraneizzare la Musica,

diceva. Cioè anche alla musica serviva tutto ciò che l'anima greca aveva di propizio al sogno.

Perché allora andare a cercare il freddo Bizet di cui certi pezzi di bravura sono tanto invecchiati per contrapporlo a un Wagner straripante di lirismo e di tenerezza che è rimasto e rimarrà eternamente giovane?

Il solo fatto di contrapporre "Carmen" a "Tristano e Isotta" depone già a favore della nostra affermazione, e cioè che Nietzsche, deluso dal carattere dell'uomo, ha cercato inconsciamente dei pretesti per combattere l'autore.

Per chi concepisca la Musica come noi, e cioè come dispensatrice di oblio, Wagner sarà uno dei rari musicisti che abbiano realizzato pienamente questo ideale. Anzitutto la Ragione deve essere bandita dalla Musica come da ogni arte. Basta con le acrobazie musicali, coi "Giochi d'acqua" o coi "Giardini sotto la pioggia" che richiedono analisi per decifrare l'intenzione dell'autore. Un'eccezione va comunque fatta per Stravinski. Ma osserviamo che se le imitazioni campestri, i rumori di stalla, eccetera abbondano nel musicista, concorrono però tutti quanti a uno stesso fine, la comunicazione dell'anima di un paese. Con ciò l'opera di Stravinski appartiene al folklore e perciò alla mitologia, il che la riconduce alla nostra teoria.

In generale, e per concludere, la Musica veramente feconda, l'unica che ci toccherà e che gusteremo veramente, sarà una Musica di Sogno che bandirà ogni ragione e ogni analisi.

Non bisogna voler prima comprendere e poi sentire.

L'Arte non sopporta la Ragione.

INTUIZIONI

«Ho desiderato di essere felice come se non dovessi essere nient'altro.»

André Gide

Queste fantasticherie sono nate da grandi sfinitezze. Rappresentano l'augurio di un'anima troppo mistica che chiede un oggetto per il suo fervore e la sua fede.

Se a volte sono scoraggiate, è perché nessuno ha voluto il loro entusiasmo. Se a volte sono negative, è perché nessuno ha voluto le loro affermazioni.

Ma malgrado i ristagni, gli errori, le esitazioni e le stanchezze, vi permane il fervore, pronto alle sovrumane comunioni e alle azioni impossibili.

1. DELIRI (1)

Quando il pazzo è entrato nella mia stanza ero molto triste. Ero triste perché non sapevo che cosa volevo essere pur sentendo molto vivamente che non volevo restare ciò che ero. Cercavo il senso della vita, di questa vita che non conoscevo.

Proprio allora il pazzo è entrato nella mia stanza e mi ha detto:

«Tu non potrai mai essere felice se continui a cercare di che cosa sia fatta la felicità. Non potrai mai vivere se cerchi il senso della vita. E anche le più feconde emozioni ti sfuggiranno se le vuoi analizzare.

«Ascolta (2) la mia pazzia.

«Il non sapere determina una felice (3) condizione della mente.

«Il sapere, che comunemente si crede un progresso, è solo un asservimento di questa mente (4)

«Rifiutare di sapere è un affrancamento, un definitivo passo in avanti e una liberazione dell'anima.

«Guardami agire.

«Vivo rifiutando di sapere che vivo. Non agito vani problemi sulla morte o sull'anima. E sono felice perché non tento di arrivare alla felicità cercandone gli elementi».

Spazientito da tanta sicurezza, dissi al pazzo:

«Ma la tua posizione di fronte alla vita si basa su una teoria. Non è un problema anche questa teoria? Che cosa fai se non discutere anche in questo momento della vita?».

E il pazzo mi ha risposto:

«Ti ho detto tutto ciò perché per un attimo ho abbandonato la mia pazzia per meglio farmi comprendere da te. Ma appena uscito dalla tua stanza sarò di nuovo me stesso e mi comporterò da pazzo. Vivrò senza saperlo. Adesso sono capace di sdoppiarmi: so di essere il pazzo. Ma tra qualche minuto non saprò nulla. La mia mente non elaborerà più. Registrerà (5).

«Ma - mentre oggi mi sdoppio volontariamente - ci sono dei giorni in cui questo mi succede mio malgrado (6) Allora sono debole e vile. In quei momenti ti assomiglio (7).

«Ma non è nulla. Ti voglio anche confidare il segreto della mia felicità. Sono il pazzo e amo con un amore universale (8). La tua disgrazia sta nel non amare ancora pienamente. Tu sei debole e ogni debolezza richiede amore. Temo però che anche amando tu ti chiedi le ragioni di questo amore».

Il pazzo aveva ragione. Avrei voluto che avesse torto. Mi guardava e nei suoi occhi vedevo la fiamma dell'amore universale. Amava tutto. Accettava tutto. In quel momento mi amava.

Ho chiuso gli occhi per non conoscere a mia volta, per poco che fosse, questo amore universale. Non ho voluto bruciare e sono rimasto solo nella mia stanza, con l'unica consolazione della mia debolezza e della voluttà della mia debolezza.

Ho atteso a lungo il pazzo. Avevo bisogno della sua sola presenza. Ma non veniva e mi consolavo pensando che viveva intensamente e che era felice.

Ma un giorno venne (9) Era triste e stanco e io capii (10) che soffriva di uno di quegli stati (11) di depressione di cui mi aveva parlato.

Mi ha detto:

«Non sempre la penso allo stesso modo, ma stamattina ho una gran voglia di essere come tutti quanti. Vorrei avere moglie e figli, guadagnare dei soldi, avere un nome e la considerazione della gente per bene. Ma sono costretto ad accorgermi che questo desiderio è un segno d'originalità e che è una pazzia in più... E così capisci il mio tormento». Il pazzo era molto dolce. Passeggiava nella mia stanza. Steso sul letto, lo ascoltavo e lo guardavo. In quel momento lo amavo molto.

«D'altronde» riprese «ne soffro come soffro di ogni contraddizione. Dentro di me concilio tutto. Sono il Conciliatore. Naturalmente non posso distruggere le contraddizioni esterne. Esse sono l'essenza stessa della vita e davanti a loro io sono impotente. Perciò il mio tormento è inguaribile. Vedo dunque (12) nella tua biblioteca i libri che preferisci (13): ti insegnano a disprezzare i libri. E' inconcepibile (14).»

«Forse li amo proprio per questa contraddizione» dissi. Il pazzo divenne sprezzante:

«Non credere che il paradosso ti darà un'originalità. Credi al buon senso».

Mi ricordai allora che aveva voglia di essere come tutti quanti - un lungo silenzio (15) Il pazzo parlò così:

«Penso a queste contraddizioni, penso alla vita e mi amareggio perché pensare alla vita significa ancora vivere. Vago in questo vicolo cieco e incontro altri vagabondi che invidiano come me quelli che non pensano e stanno laggiù a bere il sole a lunghe sorsate».

A mia volta parlai e dissi:

«Non c'è nulla da fare contro l'intelligenza. Ogni rivolta è impossibile».

«Sì,» disse il pazzo «se si resta nel comune. Ma tu mi hai fatto vedere la mia stupidità quando pretendo di essere come tutti quanti. Non posso dimenticare la mia intelligenza se non restando me stesso. E allora perché analizzare (16), perché rivoltarsi? Vivere non è già una rivolta sufficiente?»

Sebbene fossi preparato a questi capovolgimenti, non potei impedirmi di ridere, e lui, estasiato, esclamò:

«Vedi, ridere dovrebbe essere la nostra unica preoccupazione. Ma al riso si attribuisce non so quale degradazione. Per l'uomo un sentimento è bello, amore, odio, sacrificio, solo se è bagnato di lacrime. Non è assurdo? E se a me piace odiare ridendo (17)?».

Il pazzo riprese:

«Vedi, la mia Felicità sta nel mio oblio. La riconosci con me. Devo insegnare questa verità agli uomini».

E se ne andò.

Sposato (18), lo avevo guardato andarsene. Ammiravo quella giovinezza e quell'amore, ma non avevo (19) la forza di agire come lui. Il richiamo del mio futuro, l'angosciata preoccupazione di dimenticare il mio passato: di nuovo agitavo in me questi affanni.

E il pazzo è andato via a grandi passi; è andato a ritrovare gli uomini. E, dopo averli trovati, li ha riuniti e ha parlato loro così:

«Non sono né debole né forte. Non sono nulla perché mi sono dimenticato e così non mi conosco. Sono felice e vi vengo a portare la buona parola. Vengo a dirvi: Dimenticatevi (20).

«Voi vagate, lamentosi, e la vostra disgrazia deriva dal fatto che non conoscete la vostra debolezza oppure l'inutilità della vostra pretesa forza.

«Avete creato l'arte per avere l'oblio. Il guaio è che l'Artista nell'opera d'arte vede soltanto un mezzo per ravvivare le piaghe della sua personalità.

«Uomini, voi soffrite soltanto perché siete voi stessi.

Dimenticate. Ci sono mille modi per dimenticare. La terra, il cielo, il Sogno, l'azione, Dio, tutto (21) è oggetto d'amore (22). Amate la vita sotto le sue molteplici forme. Amatela per se stessa e non per ciò che essa rivela in voi. E, tanto per cominciare, amatemi. Come vi amo io (23). Io sono il pazzo e basta. Sono l'Universale perché non voglio essere particolare. La mia vita e la mia felicità stanno nel chiudere gli occhi sugli elementi della mia vita e della mia Felicità.

«Uomini, distruggete in voi l'essere particolare. Comunicate nella vita e nell'amore».

Ma (24) gli uomini rinchiusero il pazzo, perché tenevano gelosamente a ciò che faceva di ciascuno di loro un essere particolare (25) e temevano di rinunciarvi.

Ma dalla sua prigione il pazzo continuava:

«Dio non si conosce. Per questo è Dio. Ha creato il mondo nel suo delirio e lo ha dimenticato (26). Anche a me l'oblio mi ha reso divino. Uomini, ascoltatevi. Credete nella mia pazzia.

«Ogni religione, ogni morale, ogni educazione che vi conferma nella vostra triste umanità è cattiva. Create l'Universale. Fatevi la vostra religione. Ma non datele un nome.

«Uomini, non credete alla vostra originalità. E voi che amo, deboli, fratelli, dimenticate che la vostra debolezza vuol mostrarsi (27). Dimenticate questa debolezza che cerca la voluttà d'essere se stessa. Conta solo il momento presente che schiaccia tutto, la vita passata e la vita futura (28)».

Allora gli uomini uccisero il pazzo, perché tenevano gelosamente a ciò che faceva di ciascuno di loro un essere particolare e temevano di rinunciare.

Ma la morte non poteva raggiungere il pazzo, perché egli l'aveva allontanata rifiutando di conoscere la vita (29)

E dal corpo del pazzo uscì la Pazzia.

Stavo guardando gli uomini passare sotto la mia finestra quando il pazzo è entrato nella mia stanza.

Mi ha detto:

«Che cosa guardi? Lascia stare questa stupida umanità. Io l'abbandono all'istante. Le ho annunciato la verità ed è rimasta sorda. Le ho offerto la Felicità e l'ha rifiutata. La abbandono. Ma mi resti tu. Insieme abbiamo scoperto questa verità che, stupidamente generoso, io volevo dare agli uomini. Insieme vivremo questa verità. E, finalmente Dei, avremo (30) il perpetuo desiderio».

Il pazzo aveva ragione. Guardavo la mia stanza detestata. Guardavo, lassù, un purissimo angolo di cielo. Lentamente ho scosso la testa e ho detto di no perché sono anche un uomo.

Il pazzo vivrà dunque solo e solo deterrà la preziosa verità. Mi disprezza e ha ragione.

Quando dunque sorgerà per me la coraggiosa aurora delle mie decisioni? Quando avrò il coraggio di non essere più un uomo?

Verso isole lontane navigano uomini scatenati che gustano con forza l'asprezza dei cieli e il vigoroso (31) splendore della brezza marina. Non si guardano indietro; disdegnano il molle solco che sfugge all'elica e muore (32).

"Où donc est la vraie vie, heureuse,

puisquelle n'est pas l'attente?"

(Dov'è dunque la vera vita, felice, / giacché non è l'attesa?)

2. INCERTEZZA

La musica aveva smesso e i due uomini tacevano. Sui muri c'erano colori. E un chiaro mattino rideva dietro i vetri (1).

Uno degli uomini si alzò e scosse il torpore in cui l'aveva immerso la musica. Ma questo torpore era fatto di sentimenti e di passioni personali e diventava chiaro che non voleva dissiparsi. L'uomo alzò le spalle e, scoraggiato, si sedette (2) per riprendere il corso del suo sogno.

Ma l'altro non sognava. Pensava. Perciò fu lui che andò ad aprire la finestra. Dal giardino salì un vapore dorato e senza odore. Era un mattino disinvolto. L'uomo aspirò forte l'aria leggera.

Solo nel mio angolo, li guardavo tutti e due senza curiosità. La musica mi aveva fatto precipitare nel nulla di un'impotenza spirituale.

Tuttavia (3) sentivo un dramma nella nostra rispettiva indifferenza. L'uomo era sempre incorniciato dalla finestra. Guardava. Le cose vivevano con tanta pienezza che si poteva credere che confidassero il loro segreto. Allora parlò:

«Sono fatto per comandare» disse «perché so limitare i miei desideri. Il finito e il relativo di questo mondo mi accontentano».

Quello che stava seduto ebbe un sorriso inquieto e un gesto di difesa. Ma già l'altro riprendeva:

«Disprezzo quelli che dicono che non sono fatti né per obbedire né per comandare (4) Perché sono fatti per obbedire brontolando. C'è una libertà che consiste nel darsi e nell'incatenarsi».

Quanto a me, non trovavo stupefacente che quest'uomo parlasse senza transizione di cose così alte (5) E la mia indifferenza persisteva. Mi avevano dato tante formule della felicità, tanti sistemi di vita e di religione che non mi scuoteva più nulla del genere.

Ma quello che stava seduto parlò:

«Hai ragione,» disse «ma hai solo ragione. Quanto a me sono stanco, terribilmente stanco. Stanco di cercare la verità e la Felicità; stanco di fissarmi una regola di condotta che non osservo; stanco di tutto,

incapace di cercare e di agire, nutrito di stanchezza. Il mio bisogno d'infinito languisce a forza di vivere. Sono uno di quelli che dicono di non essere fatti né per obbedire né per comandare. Sono uno di quelli che obbediscono brontolando».

Non piangeva neppure. E vedevo senza terrore quel relitto che si nutriva della voluttà di essere un relitto. Mi ero sondato e contemplato troppo a lungo per non trovare una grande soddisfazione a essere spettatore (6).

Eppure mi accorgevo che cercavo di trovarmi in quei due uomini. Ma vidi che tutti e due mi guardavano. E pensavo che era giusto che a mia volta parlassi poiché avevano parlato tutti e due:

«Quel che potrei dire io lo hanno già detto tutti prima di me. E non c'è una sola posizione di fronte alla vita che non sia già stata presa. Io non sono stanco. Io non sono forte. Voglio essere indifferente».

Tacqui (7) sorridendo, contento della mia menzogna, cosciente della mia anima tormentata e mistica. Facendo questo, mi ripetei mentalmente e con forza la parola «menzogna». E questa parola che sulle prime aveva preso un forte significato si dilatava e si smorzava nella ripetizione, così che a poco a poco mi perdetti nel suo vuoto e ripetei fissamente (8) delle sillabe senza alcun senso.

Sono abituato a questi annullamenti. Allora ogni sforzo dell'intelligenza mi diventa straordinariamente doloroso. Ma quando mi svegliai da questo:

Era scomparso tutto. Ero solo nella mia stanza e continuai a esaurirmi in vani sforzi per conciliare i due uomini che avevo creato e per conciliare il passato che mi ossessionava e il futuro che speravo.

3. LA volontà' DI MENZOGNA.

Il mondo era come gli altri giorni. Né brezza particolare, né vento violento, né calma straordinaria. E non ci accorgevamo della sua presenza...

Egli camminava a passi cadenzati credendo così d'infondere maggior calma e metodo al suo pensiero. Era già molto tempo che andavamo

così. Ma la terra suonava sotto i nostri passi senza che la sentissimo (1).
E il sole già basso declinava senza che noi lo vedessimo.

D'un tratto parlò, strascicando le parole e guardando per terra:

«Vedi, l'unità che cerco nel mio pensiero non esiste. Ma credo che il principio stesso e l'unità di questo pensiero stiano proprio nel fatto di non averne. Non vorrei fare paradossi, ma dico quello che sento profondamente. O piuttosto no, non lo pensavo profondamente. E ho creduto di persuadermene con le parole. Ma per una volta voglio essere onesto verso me stesso. In verità, credo all'Unità. E credo a molte cose».

Mi guardò e vidi sul suo viso il sorriso sciocco di quelli che si trovano imbarazzati di fronte alle loro scoperte (2) Non risposi. E credendo che disapprovassi, disse (3) ancora:

«Tu potresti (4) aiutarmi...».

Un mio gesto arrestò questo tentativo di lusinga. Questo gesto mi costò molto.

E lui ricadde nel suo silenzio. Cercai nell'aria l'odore di mistero che di sera cade sulla campagna. Lui guardava il cielo. Si vedeva troppo lontano nella pianura. E la notte incombente stagliava ogni cosa rendendola viva, tanto che ci fermammo (5).

Parlò ancora e la sua voce era appannata:

«Ho sofferto molto. E questi spettacoli che mi riempivano di calma e di serenità non fanno che risvegliare in me le sfinitezze delle vecchie tristezze. Non spero più nel futuro. Non credo più in me. Non mi so più nutrire del mio passato. Quanto al mio presente...».

Aveva detto ciò molto semplicemente senza gesti, stavo per dire senza voce tanto questa era incolore. E poiché questa persona non sembrava più partecipare al suo dolore, questo, staccato da lei, sembrava più terrificante e più inesorabile.

E io che incominciavo appena a negare, ero molto commosso. E sulle mie labbra comparve un sorriso scettico.

Lo vide. Ma capì. E per la prima volta quell'uomo molto vecchio che aveva sofferto tanto mi sembrò rispettabile e degno d'amore.

Poi ritornavamo nella notte ormai scesa. L'abbaiare d'un cane squarciò in lontananza il silenzio. E noi ci sentivamo molto vicini l'uno all'altro. Adesso non parlava più. Quanto a me, avevo molto da dire. Ma tacevo. Mi disturbava che ci fossero delle stelle.

E arrivato davanti a casa, si fermò. Non vedevo di lui che la sua sagoma e il cappello a larghe tese (6) sulle quali si soffermava il mio sguardo. Mi aveva preso la mano e sotto le mie dita sentivo una pelle molto vecchia. Perlomeno pensavo che fosse vecchia e non avrei saputo dirne il perché. Non amavo le sue sofferenze e la sua goffaggine. Ma ero imbarazzato dal suo silenzio.

E per la prima volta parlai. A mia volta dissi molto in fretta tutte le attese e i desideri d'infinito che celavo. Avevo la sensazione di liberarmene. Avevo anche l'oscura impressione che questa confessione gli fosse dovuta.

E quando ebbi finito, planò un nuovo silenzio. Poi lentamente mi attirò a sé e mi posò un bacio (7) sulla fronte. La porta della casa sbatté. Ero solo.

Me ne sono andato lentamente, un po' placato, nel silenzio enorme. Credo proprio che avessi voglia di piangere ma mi ricordo che il pensiero che quell'uomo sarebbe morto presto mi restituì un poco di forza.

4. AUGURIO.

Ma un giorno mi disse:

«Come vorrei amare la vita! Vorrei liberarmi di ogni costrizione. Ho paura della morte. Mi acceca. Sono contento di aspettare. E' triste raggiungere una meta. Perciò non voglio amare la vita. E' qualcosa di troppo vicino e di troppo tangibile. La raggiungerei subito».

Passeggiavamo per la città e le sue frasi smozzicate mi aiutavano a capire il mio turbamento e le mie contraddizioni.

«La verità» dissi «è che tu credi a qualcosa di più alto.»

«La verità» disse «è che cerco di credere.»

E all'improvviso questa conversazione mi sembrò orribilmente vuota e banale. Probabilmente anche a lui perché sprofondò in un burbero silenzio (1).

Attorno a noi il chiasso della città. Ma i rumori, le luci e il movimento non riuscivano a farmi dimenticare il cielo che stava sopra a tutto ciò. Spaventato da questa vana agitazione ebbi improvvisamente la brusca

intuizione che ogni uomo poteva (2) in fin dei conti pensare e cercare come me. E quel mondo che sulle prime immaginavo come un tutto che si opponeva a me improvvisamente mi parve composto di innumerevoli elementi separati che però cercavano di raggrupparsi. Ebbi così l'improvvisa intuizione di una verità. Ma cercai inutilmente di ritrovare quel fuggevole lampo.

E, vinto (3), pensai agli innumerevoli lampi di questo genere, appena intravisti, che mi lasciano disperatamente assetato di ideale e di verità.

Quanto a Lui, parlò all'improvviso, come seguendo un'idea:

«E il principe non volle. Ma andò nella foresta che cantava e colse laggiù i fiori che aveva seminato il Sogno. E dopo aver aspirato il profumo di quei fiori conobbe il tormento dell'eterno Amore».

Capii che pensava alle sue vane aspirazioni. Ma capii anche l'artificiosità di questo dolore che si voleva manifestare. E mi rinsaldai sempre più nell'idea che bisognava tacere.

Pensai nuovamente alle improvvise intuizioni che illuminavano la notte delle mie incertezze e mi persuasi che solo lì era la verità, dove (4) l'intelligenza non poteva entrare senza sforzo, ma a essa permettevano di accedere solo dei lampi di lucidità quasi materiale. Mi persuasi facilmente anche che l'intelligenza, generalmente considerata come chiara e metodica, non è altro che un oscuro e tortuoso labirinto al confronto di queste prescienze immediate.

"E lui non lo capiva" Lo guardai trionfante. Lui che un tempo leggeva (5) il mio pensiero restava estraneo alle mie attuali ruminazioni. Ma ero penetrato molto profondamente in me. Io (6) mi ero attentamente scandagliato invece che cercare la verità nell'apparenza. Non che fossi giunto a un qualunque risultato. Ma la sorda contentezza di avere anche solo per qualche secondo intravisto una parte della preziosa verità cominciava a combattere la disperazione per averla lasciata scappare.

A una svolta della strada mi lascio. Non era infatti altri che quell'«io» che avevo l'abitudine di guardare agire (7) sotto i miei occhi. Scomparve perché avevo finalmente unito lo spettatore e l'attore in uno stesso desiderio d'ideale e d'infinito (8).

E questa scomparsa mi fece bene augurare delle mie ricerche future. E se questa speranza è andata fino a oggi delusa, devo concludere che lo sarà sempre?

5. RITORNO SU ME STESSO.

Un giorno (1) il pazzo è tornato. E dal suo atteggiamento ho capito che aveva fatto fiasco. Non ci si può dimenticare così. Solo le parole avevano potuto assicurarci il contrario (2)...

E questo fallimento mi persuase subito che la verità che avevamo riconosciuto insieme era quella buona. Questa convinzione non era ragionata. Me l'aveva imposta un'altra intuizione.

E finalmente placato, ho detto al pazzo:

«Tu (3) sei troppo debole (4) ma la missione che ti eri imposto e davanti alla quale ero arretrato non crederla illusoria. Se tu non sei stato alla sua altezza, non credere che un altro non possa svolgerla. Quest'altro verrà, un giorno, più forte delle sue prescienze e delle sue intuizioni (5). Agirà senza sapere di farlo. Tu invece lo sapevi. Per questo hai fallito. Ma quest'altro puoi essere tu stesso. Posso essere anch'io. Basterebbe che progredissimo».

«Sì,» disse «e avevo torto a disprezzarti. E' tutto da rifare. Ma ci rimane la gioia di averci pensato (6).»

Scendeva la sera. La stanza si riempiva d'ombra. Non accesi la luce. Ma aprii la finestra e tutti e due guardammo la strada.

Della gente passava senza fretta. Mi sentii pieno d'amore per loro. Li amavo perché sapevo con certezza che la loro indifferenza nascondeva (7) tutto un mondo di attese e di delusioni. Non ero diverso dagli altri uomini. Mi accorgevo che questa sorte comune non era tanto banale. E mi dissi che la mia vita consumata in inutili sforzi e lacerata da mille esitazioni era bella per queste esitazioni perché esse sono altrettante sofferenze.

Stavo riflettendo così quando sentii la mano del pazzo sopra la mia. E il contatto di questa mano, ricordandomi una presenza esterna, fece sorgere in me un nuovo lampo e una nuova prescienza.

Vidi chiaramente che mentivo a me stesso. Perché era una menzogna dolce.

Non credevo a quello che pensavo. Non avrei eseguito quello che decidevo. Pensavo e decidevo troppo. Tentavo invano di trovare il mio vero pensiero: ci sono delle verità che si scoprono subito dietro un'ansa della mente e da cui ci si distoglie con orrore per non scoprirle interamente.

L'aria della sera era viva e i rumori della città salivano (8) importuni fino a noi.

E il pazzo mi ha detto:

«Cerca per non trovare. Sempre (9). Perché tu sei troppo tormentato per abbandonare la ricerca... Ma, vedi, perlomeno avremo trovato qualcosa».

«E cosa?» dissi.

«La sfinitezza.»

Che dirò ancora? Sto male di cercare tanto (10) E questa sera è troppo simile alle altre sere. Tutto quello che ho detto avrei dovuto tacerlo. Ma il mio orgoglio non è abbastanza grande per questo. Son triste di essere così denudato. Ma amo troppo le mie menzogne e le mie attese per non gridarle (11) con fervore.

Dove rivolgermi? So soltanto una cosa: la mia anima mistica che arde di darsi con entusiasmo, con fede, con Fervore (12)

1933

NOTE DI LETTURA APRILE 1933

Quel che si può guadagnare leggendo Stendhal: il disprezzo delle apparenze.

Bisognerebbe che imparassi a domare la mia sensibilità, troppo pronta a straripare. Credevo di essere un maestro nel nasconderla sotto l'ironia e la freddezza, ma mi devo ricredere. E' troppo viva, troppo prodiga, importuna, inopportuna. Mi rende troppo compiacente all'impressionismo, all'immediato, al facile, al «fatale». Con essa mi compiaccio in insignificanti languori.

Bisognerebbe che parlasse, non gridasse. Bisognerebbe, poiché voglio scrivere, che la si potesse sentire nella mia opera, non nella vita.

Ma ne vale la pena? Dò troppo peso alle mie contraddizioni. Mi soffermo troppo spesso a considerare la naturale debolezza del mio carattere alle prese con un'energia occasionale, ma molto reale.

Terminata la "Maison mauresque" E' senz'altro meglio di ciò che avevo già fatto vedere a G. Mi sono sforzato di non lasciarvi trapelare nulla delle mie attuali sofferenze. Ma ho lasciato balenare un po' di questa sofferenza nelle ultime righe. Dev'essere così. Non mi nascondo però che la parte in cui ho cercato di nascondere la mia voglia di piangere è la migliore.

Ho riletto Stendhal tutto il giorno. Impossibile lavorare. "L'Abbesse de Castro" e le "Chroniques italiennes". Non mi commuovono. Mi soddisfano. Che personale obbiettività! Esempio da propormi. G. ha ragione.

Mi stupisco di accordare a quest'ora più importanza di quanto non meriti (me ne rendo ben conto) alla mia "Maison mauresque"

Certamente per il lavoro che mi è costata, quando invece penso al suo esiguo volume. Mi proibisco di rileggerla prima di G.

Maledetto orgoglio.

Ho riletto il "Prometeo" di Eschilo. Romanticismo di Prometeo. Il suo compiacimento nella disgrazia. Amara soddisfazione dell'ingiustizia. Incompreso, misconosciuto: ciò lo rende fiero.

L'arte del ritratto bizantino: dare importanza agli occhi, ingrandirli a dismisura... per ricordare continuamente l'aldilà e lo slancio religioso. Interessante come corrispondenza. Perché gli occhi? Ho paura dello stereotipato.

Quando camminato [sic] per la città con S. C., mi sono compiaciuto di dire dei versi e delle banalità per nascondere esaltazione troppo naturale. Il sole aveva un buon odore sulla darsena.

Gioco dei paesaggi che sfuggono dall'auto: quei mirabili spettacoli che colpiscono vivamente i sensi per scomparire e conservare infine tutta la nebulosa magia del ricordo.

L'aria pura e chiara. Sole sensibile e aereo... Steso sull'erba. Sopra la testa, le querce subiscono il sole... Chiudo gli occhi feriti da questa luce. Notte delle palpebre. E i lenti sentimenti che vi crescono come nell'ombrosa frescura delle stanze chiuse...

Non posso immaginarmi Gide che ama di un amore esclusivo. Forse tende proprio a ciò.

Non posso immaginarmi Gide sul letto di morte.

Passività dell'atteggiamento di Gide.

Ho riletto i miei appunti su Gide. Spaventosamente banali. Luoghi comuni puerili. M'imbestialivo per la mediocrità del mio pensiero pensando alla profondità del sentimento che provo per Gide.

Ho finito per persuadermi che non si può parlare delle persone che si amano troppo.

Meravigliato da Leon Scestov. Ancora quell'avventura che mi aveva preso dopo aver letto Proust: tante cose da non dire più.

Dostoievski e Nietzsche, non Scestov: la disperazione contro la vita banale. Quest'idea mi trascina. Ma diffido della sua facilità. E' troppo naturale. Eppure, a forza di approfondirla, Scestov sembra farne un'idea nuova. D'altronde forse quest'idea non è naturale per un russo come Scestov.

Si potrebbe sostenere che contemporaneamente a un bisogno d'unità ci sia un bisogno di morte, perché questa permette alla vita di formare un sol blocco, per opposizione. Sviluppare e precisare.

Ho letto libro di Grenier. C'è lui tutto intero e sento crescere l'ammirazione e l'amore che m'ispira. Di lui appunto si può dire che assuma il massimo d'umanità possibile, proprio cercando di allontanarsene. L'unità del suo libro è la costante presenza della morte. Mi spiego così che solo la vista di G., pur non modificando affatto il mio modo d'essere, mi renda più grave, più compreso della gravità della vita.

Non conosco altro uomo che mi possa rendere così. Due ore passate con lui mi aumentano sempre. Saprò mai tutto ciò che gli devo?

Ho cambiato la chiusa della "Maison mauresque", checché ne dicessi. Torno su ciò che dicevo: la mia sensibilità deve parlare, non gridare.

Non è un errore affidare a questi appunti solo la mia attività spirituale?

Grenier: «L'indipendenza non può essere altro che la libera scelta di una dipendenza» Variante: «La libertà dalla schiavitù si dà per essere liberi»

La volubile facondia del sole.

L'arte nasce dalla costrizione. Generalizziamo: la vita nasce dalla costrizione. Il sentimento oppresso deve essere il più fiorente.

Quello che in Gide si chiama bisogno di giustificazione è il bisogno che Gide ha di conciliare il suo essere lucido col suo essere appassionato. Il suo essere lucido esige la giustificazione del suo essere appassionato. Se bisogno di giustificazione c'è, è una giustificazione verso se stesso...

"Faux-Monnayeurs": Uno scrittore alle prese con la Realtà che si oppone a ciò che egli ne vuol fare.

Così il vero Gide può essere André Walter: «Sono puro, sono puro, sono puro» In tutta la sua opera si trova questo sfrenato bisogno di purezza...

Sarebbe bello qualche giorno dire delle banalità su Gide, delle banalità profondamente vere, ma come sanno esserlo solamente le banalità. Come questa: che Gide è grande solo per la banalità.

L'opera di Gide è uno schermo davanti alla sua vita: «I nostri libri non saranno stati i racconti molto veritieri delle nostre miserie»

Quando G. ama e parla con passione, c'è sempre Gide che guarda Gide. In Gide c'è sempre una temibile dualità tra il suo bisogno d'infanzia e di... e la sua ironica lucidità.

Gide è lui soltanto quando comprende che questo conflitto è nostro e che lui lo mistifica. Spesso lo capisce. Da ciò i singhiozzi contenuti in ogni sua frase.

Gide ha cercato troppo di allontanarsi da Gide. E' l'aspetto di Gide che ho capito immediatamente. Ma non sarà perché anch'io cerco di allontanarmi da me?

E il dramma, la sofferenza di Gide, sta nel ritrovarsi a ogni passo. Lo si vede anche nella sua opera. Nelle sue ultime opere ha cercato di essere obbiettivo: ogni paesaggio, ogni personaggio è gidiano da qualunque parte...

Non oso più rileggere "Les Nourritures" per conservare intatto il ricordo dell'ebbrezza e dell'estasi che mi hanno procurato.

Non ho mai potuto immaginare Gide che amasse d'amore esclusivo. Eppure è questo che egli attende, che ha atteso.

Non mi immagino Gide sul letto di morte.

"Nourritures Terrestres": quest'apologia della sensazione... non è mai altro che un'intellettualizzazione dei sensi. Nulla di più intellettuale delle "Nourritures Terrestres". Il solo fatto di farne una teoria annichiliva, castrava questa teoria dionisiaca. La sua verità non si poteva trovare che nella realizzazione stessa di questo circolo vizioso. "Nourritures Terrestres": paradiso proibito...

LA CASA MORESCA

L'inquietudine che aleggia sotto la cupola dell'ingresso, la confusa attrattiva del corridoio azzurro, lo stupore di un'improvvisa fioritura di luce che aumenta l'importanza della breve penombra che conduce fino al patio, largo, infinito, orizzontale, perfetto di luce, queste fini e brevi emozioni che dà la prima visita a una casa moresca le ho volute dilatare in corrispondenze più generali e più umane, davanti a creazioni naturali. Ho voluto costruire una casa di emozioni, moresca nel suo progetto e nella sua volontà d'evasione. Eccola: in essa si succedono azzurre penombre e cortili assolati. Una stessa domanda si pone nell'ombra e nella luce.

In quest'ora in cui non spero più ho ceduto all'orgoglio vano di costruirla, pur continuando a sperare nella seduzione di questo nuovo sogno. Le avevo detto: «Orgogliosa, vanitosa, gelosa del mondo che racchiudi, concedimi di dimenticarmi». Ma per non voler più dimenticare, adesso la odio. Crollerà: la sorreggevo io con la mia fede e le mie speranze, ormai svanite.

- L'INGRESSO.

Mi sono fatto avanti in un terrazzo da dove si scopriva tutta la città araba e il mare.

Con i voli di gabbiani si addolcisce la sera e la città che dimentica i suoi violenti colori diurni s'incupisce gradatamente di tristezza. Ma, ribelle e in contrasto con l'ora, il brutale movimento della discesa verso il mare rimane anche se i colori lentamente sbiadiscono. La pace che scende dal cielo è turbata dalle case che si spingono fino verso l'acqua che vanno ininterrottamente a urtare. Le loro gomitate scavano strade, vicoli ciechi, risucchi di terrazze che fanno smorfie d'insulto alla calma della

sera. Sensibile e impunemente bella, è una folla viva che scende verso l'acqua. La sua agitazione è così vera, così umana, che quasi le si rimprovera di non gridare. Le grida spezzerebbero il crudele contrasto che ispessisce e si nutre nel silenzio.

Ma allora bisogna dimenticare la città e, in lontananza, guardare il mare, piatto, sereno, dove i rimorchiatori tracciano grandi linee rette che sbocciano in brividi schiumosi. Bisogna guardarla fuggire al largo verso le prime stelle che si denudano, pure, impudiche. Allora la calma delle acque raggiunge quella del cielo, mentre al di qua dello sguardo la città si sforza inutilmente di turbare questa fuggevole armonia.

Quando la notte ha coperto il cielo, sono andato fino al porto. Ho guardato a lungo i fanali di una nave nelle acque cupe. Allora, mentre guardavo questo primordiale miscuglio in cui non si sarebbe saputo dire se fosse l'acqua ad agitare la luce o se fosse la luce a sommergere l'acqua, è tornata la mia inquietudine. Ancora una volta, l'inquietudine di fronte alla lotta dei due elementi. Ritmo binario, atroce, jazz dispotico e crudele, senza nostalgia, di fronte all'acqua e alla luce, alla città e al cielo, sempre.

Come quelle voci senza sesso che nelle cattedrali salgono all'improvviso fino alle più alte volte, mentre la massa oscura del coro tace per dare maggior risalto a quella freccia ardente, come quelle voci la cui supplica si tende disperatamente, senza un cedimento, fino alla morte finale, come quelle voci mistiche che s'inebriano del loro misticismo e dimenticano le cupole che le separano da Dio, come quelle voci tenaci e sostenute, avida ed estasiata, come quei lamenti orgogliosi che si comprendono solo nella sensualità della Chiesa, come quelle voci infine che non trovano cercando ma donando, avevo sognato la vita.

- IL CORRIDOIO.

L'immenso parco grida sotto il vento e la sua vita intensa s'impenna sotto la pioggia. Il rumore cadenzato dell'acqua sulle foglie larghe sale come una protesta nell'insipido odore della terra intrisa. L'enorme

silenzio che era regnato in questo giardino pubblico prima del temporale si addensa sotto il pergolato che mi ripara. Con sorda cocciutaggine guardo la pioggia che suscita effimeri folletti sull'acqua del laghetto o che si schiaccia amorosamente al suolo. Non c'è solitudine in questa atterrita poesia. Suggerisce soltanto un amaro disgusto del bello e del sublime. Aliti odorosi gravi di terra bagnata e di mimosa scuotono l'aria densa d'umidità e larghe foglie d'acanto frusciano rumorosamente.

Nel giardino c'è solo la pioggia e il vento, e lo sciabordare dell'acqua sulle foglie e il loro irritato fruscio. Il grido acuto del merlo prende il volo per rifugiarsi più lontano. Poi silenzio. Si distingue chiaramente ogni minuto che scorre e in ogni minuto c'è un poco del doloroso terrore di ciò che succederà.

A lungo, a lungo, l'acqua crepita sul pergolato. Poi tutto si calma, il cielo rimane cupo. E finalmente la vita riprende con la disperazione dell'acqua che lentamente sgocciola dai rami screziati. Si attendono gli ultimi scricchiolii di bambù nella sera incombente. La sera! Allora penso alle stoffe meravigliose che stanno appese dai mercanti arabi. A quest'ora rivedo nelle botteghe dorate gli azzurri e i rosa, e poi, infantili, i magici tessuti d'argento e di seta, che ridono senza motivo, pettinati di luce. E l'invariabile policromia dei gialli insolenti, dei rosa sdegnosi d'armonia, degli azzurri dimentichi del buon gusto rivive intensamente in me come un confuso richiamo, harem delle stoffe, donne dalle idee confuse e incoerenti. Vestiti della festa pendono da manichini piatti con sorrisi melensi e ammiccanti.

E abbandonando la mefitica malinconia di questo giardino, penso che avevo scoperto questo sabba dei colori, di una strada impervia e nera, di una strada che amavo perché rifiutava di portarmi e si lasciava calpestare solo recalcitrando. Allora mi fermavo nella sera, non sapevo dove posare lo sguardo, abbagliato da questa gioia del colore, da questa trepidazione dei toni, con lo sguardo contrastato, urtato, irritato e rapito. E poi, come adesso abbandono ciò che è stata la mia vita d'un istante, allora abbandonavo quelle botteghe, con gli occhi pieni di calore. Per pensare all'acqua che crepita sul silenzio di un pergolato.

- LA PROFUSIONE DI LUCE.

Come in quelle case arabe, uscendo da un corridoio che insegue la sua penombra in una lunga fuga d'azzurro, ci si ferma sorpresi davanti a un'improvvisa profusione di luce, coi pensieri e i sentimenti che si arrestano in un'immediata comunione, felice perché non sa di esserlo, così uscendo da me stesso intravidi un giorno la pace e la luce, senza precisarle e senza chiedermi se finalmente era lì la felicità angosciosa, cercata a tutta forza.

Vi fui preparato dapprima dal caloroso oblio che assaporai in un recondito cortile d'un museo. Il sole toglieva a questo cortile interno ogni sua falsa sentimentalità che da ultimo si rifugiava in un esile colonnato. Un'architettura un po' preziosa d'archi spezzati e di mosaici arretrava davanti alla pienezza odorosa del sole.

Agli angoli di una vasca rettangolare vigorosi getti di papiro si protendevano avidamente verso la luce. E chinandosi sull'acqua si potevano disgranare i sogni nella glauca trasparenza di lente scie verdi, sul fondo.

Morbidi di calura, i larghi lastroni invitavano al riposo. E si assaporava l'oblio vestiti di sole, vivendo senza pensare e soprattutto senza agire, pigramente distesi e riassorbiti nell'unica sensazione di calore invadente. Sopra a tutto ciò si vedeva il cielo di un azzurro orgoglioso e arioso. Non c'era alcun rumore né canto d'uccello, né gracidiare di rana, ma solo il ronzio indistinto e soporifero della grande calura.

A volte, se solo si aprivano gli occhi, si potevano scorgere dei rami e delle foglie, immobili nell'arco d'una finestra, in fondo al cortile. E la contemplazione di questa natura viva ispirava soltanto il meccanico desiderio di ritrovare il primitivo annullamento. Quel giorno acconsentii al sole. Ebbi l'intuizione della sua virtù purificatrice, distruttrice dei falsi languori e delle sognanti insignificanze. Ma una lunga corsa errabonda per la città mi portò poi in un piccolo cimitero musulmano. La giornata era calma. Una moschea proteggeva il cimitero che stava lì, sotto i fichi. Le tombe a forma di culla non risvegliavano alcuna idea deprimente e le iscrizioni rassicuravano perché erano incomprensibili. Era quasi mezzogiorno. Da una terrazza sporgente si scopriva una fuga di tetti che finivano confusamente nell'azzurro del lontanissimo mare. E il sole scaldava dolcemente l'aria bianca e tenera:

la pace. Vicino alle tombe non c'era nessuno. Sembrava che questo calmo ritiro dovesse piacere a coloro che erano morti. Adesso solo la virtù del silenzio e della pace insegnava loro l'indifferenza. Dai marmi semplici e bianchi che i fichi chiazzavano d'ombre capricciose alla balaustrata calcinata lo sguardo errava e poi seguiva i tetti per perdersi nel mare.

In questa pace stretta e silenziosa, in questo bianco e calmo infinito mi sono messo a disprezzare l'amore del patetico che troppo spesso mi aveva guidato. Non che in questa muta dimora ci fosse una lezione: essa si accontentava di esistere, di vivere una vita pacifica e indifferente, che non degnava d'essere sprezzante. Voleva celare le passioni e le follie ma senza cessare di volgersi verso l'infinito azzurro e riposante, nella deliziosa foschia della lontananza.

Lungo il muro della moschea correva un'ombra dolce la cui sola vista rinfrescava. E senza quest'ombra che avanzava e a poco a poco raggiungeva le tombe si sarebbe creduto che lì la vita fosse sospesa e fermo il corso del tempo. Il cimitero contemplava. Non c'era sfinitezza in questo arresto della vita, ma piuttosto una piena d'indifferenza.

Bisognò che un uccello si spaventasse rumorosamente tra i rami di un fico e gettasse la sua poesia in questa pace perché tutto il fascino si rompesse.

Ridiscesi verso la città.

- ULTIMA PENOMBRA.

Tutte le case hanno il loro dramma. Che piacciono a me, ce ne sono due. C'è la casa araba. Essa nasconde sotto ironici colori l'importanza di un'evasione verso l'ideale e l'infinito. C'è anche la casa grigia che nasconde il dramma capitale della mediocrità. Le amo tutte e due per ciò che esse cercano sotto un aspetto indifferente. Segrete, gelose, non vogliono lasciar vedere l'aspetto ridicolo di un richiamo che si ritorce verso l'infinito. Vogliono che le si creda gaie o indifferenti. Non vogliono che si sappia. Come le capisco.

Le odio, orgogliose vanitose case, come a volte odio me stesso per questo stupido orgoglio della sofferenza e della costrizione.

E oggi, uscendo dalla casa moresca appena visitata, il mio odio chiede a loro come a me stesso: «Potremo sempre dimenticare le sognanti cantilene per canti duri, caldi e banali per sfuggire al patetico e allo straordinario? Casa araba in cui corrono le ombre, la penombra e la luce, insegnami a fiaccarmi»

Sulla soglia di questa casa guardavo la notte che si avvicinava. Con la loro grande scrittura smarrita i pipistrelli cominciavano a tracciare nel cielo la loro meccanica disperazione. Ancora incerto in quella vana ora di un giorno così ricco, sentivo salire in me il disgusto delle inquietudini che fuggono. Sul finire della sera che avevo troppo amato sentivo l'avversione. E la mia giovinezza sperava nel ritorno della luce, delle ore di sole che bruciano il grano, quando sale verso il cielo un rossastro sapore di pane troppo caldo, delle ore in cui l'ebbrezza consentita dalla grande calura porta con sé la completa comunione, finalmente la comunione nell'annientamento delizioso, nell'arresto vertiginoso e tormentato, nello stordimento che fischia e suggerisce bontà, pietà, generosità. Temendo troppo la raffinatezza, mi convincevo che ogni grandezza stesse nell'arresto e nella comunione. E la rabbia di questa disfatta mi faceva augurare infine di passare dall'adolescente che crede nel suo orgoglio all'uomo arrivato, finito, che muore nelle sue abitudini, mi faceva augurare di temere la morte senza complicazione e senza ossessione, semplicemente, perché si "deve" temere la morte, di non piangere più per eroismo ma per banalità, di non mentire più, non per franchezza ma per stupidità.

E sulla soglia di questa casa, sotto la cupola dove ero tornato, vedevo la notte sommergere un mondo delicato e mi sforzavo di credere che in me una giovinezza si rivoltasse, avida dell'annullamento che aveva voluto evitare e della luce di cui si era privata.

- IL PATIO.

"Osvaldo, con voce strana:

«Mamma, dammi il sole»"

Ibsen, "Gli spettri"

Ci sono visi che si uniscono strettamente a tutto un genere di nostri slanci e coi quali si comunica fin dall'inizio così perfettamente, che è impossibile di fronte a essi parlare chiaro e forte, ma soltanto si può parlare sommessamente, silenziosamente, servendosi di parole scialbe e fruste, a cui ridà nuovo valore solo il sentimento di una stretta complicità.

Mi ricordo perciò dei volti che sa assumere la campagna d'Algeria sotto l'abbaglio del sole d'estate. Mi ricordo degli olivi di Cherchell nella polvere dorata, che inalberano la loro irsuta magrezza sulla terra che fiammeggia e ansima. Mi ricordo delle profonde valli della Cabilia, a mezzogiorno, quando non roteavano più i grandi uccelli che avevo ammirato nella sera. Dal fondo di quelle valli saliva una pace compressa, verso di me che, affacciato verso il fondo, guardavo il letto bianco incandescente degli uadi prosciugati e godevo di una gloriosa vertigine. Mi ricordo anche di quei piccoli villaggi sulla riva del mare in cui tentavo di comprendere la perfezione contemplando l'acqua di un azzurro assoluto o ricevendo attraverso le ciglia l'abbaglio multicolore di un cielo bianco di calura. Allora non una increspatura incupiva il mare e in verità la minima parvenza di movimento mi sarebbe stata insopportabile. Pur non avendo mai amato questa terra in cui sono nato, mi chiedo tuttavia se altrove ritroverò l'equivalente di questa estasi che ho assaporato sotto il sole e che rinuncia.

Questa ebbrezza annichilita, questo caloroso stordimento, questa pienezza, la liberalità di questo cielo che rovescia senza fine il torrente della sua luce dubito di trovarli altrove. E poi, altrove, si potrebbe capire la calda pigrizia delle terrazze dei caffè moreschi, dove gli indigeni assaporano a occhi socchiusi la confusa sinfonia della luce?

E nel rivivere questi momenti m'invade una commossa riconoscenza. Penso che quei momenti furono felici perché non si preoccupavano di esserlo. Penso che dopo questi oblii mi bruciava una sete di generosità e di pietà. Sapevo amare. "Sapevo" che non serviva cercare tanto di conoscersi.

Godendo dei canti, dei sorrisi e delle danze, si dimentica la morbida tristezza e la nauseante malinconia; vedendo gli uccelli nelle isole, chinandosi sulle vitree trasparenze delle sorgenti, perdendosi nell'infinita attrattiva dell'orizzonte marino, si dimenticano le sterili incertezze e i meschini orgogli. Chinandosi anche sulla sofferenza, la

bruttezza e la miseria, si può conservare dentro di sé l'orrore di ogni bassezza e la pietà che temeva di mostrarsi.

Perciò davanti al mio cielo d'Algeria scorgevo la vanità delle mie inquietudini e pensavo alle sofferenze altrui. Per aver voluto sfuggire troppo alla Realtà, imparavo che c'è un'altra evasione sconosciuta: quella che fa dimenticare il Sogno nell'ebbrezza della natura.

Perciò davanti a questa luce lussureggiante sentivo salire in me con le lacrime una preghiera ardente che diceva: «Tu che non hai nome, concedimi di dimenticarmi»

Ma il ricordo è sterile. E' tempo di tornare verso i meriggi smaglianti, verso i colori netti e duri, è tempo di rivedere gli olivi di Cherchell, le valli di Cabilia, e i piccoli villaggi che si assiepano di fronte alle onde.

E' tempo di amare e di purificarsi nella confusa musica del calore e del sole.

- A MO' DI CONCLUSIONE.

Lentamente, nell'oblio e nella serietà, come pure nella convinta gioia, ho edificato la mia casa. Vedendola ormai costruita germoglia in me il rimpianto delle emozioni segrete e assaporate di cui mi faceva scudo. Mi rende inquieto il dover cercare di nuovo, poiché lei non è più mia, finita.

Prima che fosse creata, nella frescura d'ombra delle sue stanze chiuse, seguivo attento il lento sbocciare di sentimenti che, imprecisi, mi davano tuttavia delle gioie complete, indefinibili rarità spuntate nella madida serra del Sogno.

Adesso è edificata e mi dispero nel sentirla sottrarsi a me, nel vederla con una palese lucidità raggiungere lentamente, ineluttabilmente l'abisso in cui, incurante dell'uomo che proteggeva, non avrà per intonaco che la nebulosa magia del ricordo.

IL CORAGGIO (FRAMMENTO)

Vivevano in cinque: la nonna, il figlio minore, la figlia maggiore e i due figli di quest'ultima. Il figlio era quasi muto; la figlia, inferma, aveva difficoltà a pensare e dei due ragazzi uno lavorava già in una compagnia di assicurazioni mentre il più giovane continuava gli studi. A settant'anni la nonna dominava ancora tutti. Sopra al suo letto si poteva vedere un suo ritratto in cui, più giovane di cinque anni, diritta, in un abito (nero) chiuso al collo da un medaglione d'argento, senza una ruga, con immensi occhi chiari e freddi, aveva quel portamento da regina che abbandonò solo con l'età e che tentava ancora di riprendere quando qualcuno per strada la salutava.

Proprio a quei suoi occhi chiari il nipotino doveva un ricordo di cui arrossiva ancora. La nonna aspettava che ci fossero visite per chiedergli fissandolo severamente: «Chi preferisci, tua mamma o tua nonna?». Il gioco si complicava quando era presente anche la madre, perché in tutti i casi il bambino rispondeva: «Mia nonna» con, nel cuore, un grande trasporto d'amore per quella madre che taceva sempre tanto stranamente. Oppure quando gli ospiti si stupivano di questa preferenza, la madre diceva: «E' perché l'ha tirato su lei». Perché la nonna considerava l'amore come qualcosa che si pretende. Traeva la rigidità e l'intolleranza dalla sua coscienza di buona madre di famiglia. Non aveva mai ingannato suo marito, gli aveva fatto nove figli e, dopo la sua morte, aveva allevato la famigliola con energia. Partiti dalla loro piccola cascina dei sobborghi, si erano arenati in un vecchio quartiere povero, dove abitavano da tempo. Certamente non era priva di qualità. Ma per i nipoti, che erano nell'età dei giudizi assoluti, questa donna era una commediante.

Sapevano da uno zio un episodio significativo. Quest'ultimo, venendo a trovare la suocera, l'aveva scorta, inoperosa, alla finestra. Ma lei lo aveva ricevuto con uno straccio in mano e si era scusata se doveva continuare le sue faccende, invocando il poco tempo che le lasciavano le cure della casa. E bisogna confessare che era proprio così. Sveniva

con molta facilità alla fine di una discussione di famiglia. Soffriva anche di penosi vomiti dovuti a un mal di fegato. Ma non usava nessuna discrezione nella sua malattia. Invece di isolarsi, vomitava fragorosamente nel bidone dell'immondizia della cucina. E quando tornava tra i suoi, pallida, con gli occhi pieni di lacrime per lo sforzo, se la pregavano di andare a letto, ricordava la cucina che doveva rigovernare e il posto che occupava nella direzione della casa: «Sono io che faccio tutto qui».

I ragazzi si abituarono a non far caso ai suoi vomiti, ai suoi «attacchi», come li chiamava lei, né ai suoi lamenti. Un giorno si mise a letto e pretese il medico. Lo fecero venire per compiacerla. Il primo giorno scoprì un semplice malore, il secondo un cancro al fegato e il terzo una grave itterizia. Ma il più giovane dei due ragazzi si ostinava a vedere in ciò un'altra commedia, una simulazione più raffinata. Non si preoccupava. Quella donna lo aveva oppresso troppo perché le sue prime opinioni fossero pessimistiche. C'è una specie di doloroso coraggio nel rifiuto d'amare e nella lucidità. Ma a simulare la malattia se ne possono effettivamente risentire le conseguenze: la nonna spinse la simulazione fino alla morte. L'ultimo giorno, assistita dai figli, si liberava della sua fermentazione intestinale. Con semplicità si rivolse al nipotino: «Vedi,» disse «scoreggio come un maialino». Morì un'ora dopo.

Il nipote, adesso se ne accorgeva, non aveva capito nulla. Non poteva liberarsi dall'idea che di fronte a lui fosse stata recitata l'ultima e la più mostruosa delle simulazioni della donna. E, interrogandosi sul dolore che provava, non ne sentiva affatto. Solo il giorno del funerale, a causa della generale esplosione di lacrime, pianse, ma col timore di non essere sincero e di mentire davanti alla morte. Era una bella giornata d'inverno, penetrata di sole. Nell'azzurro del cielo si poteva indovinare il freddo, tutto pieno di pagliuzze gialle. Il cimitero dominava la città e si poteva vedere il bel sole trasparente cadere sulla baia tremolante di luce, come un labbro umido. Tutto questo non si concilia? Che bella verità...

MEDITERRANÉE

1.

Au vide regard des vitres, le matin rit
De toutes ses dents qu'il a bleues et brillantes,
Jaunes, vertes et rouges, aux balcons se bercent les rideaux.
Des jeunes filles aux bras nus étendent du linge.
Un homme, sur une fenêtre, la lunette à la main.

Matin clair aux émaux de la mer
Perle latine aux liliales lueurs:
mediterranée.

2.

Midi sur la mer immobile et chaleureuse:
M'accepte sans cris: un silence et un sourire.
Esprit latin, Antiquité, un voile de pudeur sur le cri torturé!
Vie latine qui connaît ses limites,
Rassurant passé, oh! Méditerranée!
Encore sur tes bords des voix triomphent qui se sont tues,
Mais qui affirment parce quelles t'ont nié!

Énorme et si légère,
Tu assures et satisfais et murmures l'éternité de tes minutes,
Oh! méditerranée! et le miracle de ton histoire,
Tu l'enfermes tout entier
Dans l'explosion de ton sourire.
Inaliénable vierge, à chaque heure son être se conçoit dans des êtres
déjà faits.
Sa vie renaît sur nos douleurs.
Elle s'envole! et de quelles cendres - en lumineux phénix!

mediterranée! ton monde est à notre mesure,
L'homme à l'arbre s'unit et en deux l'Univers se joue la comédie
En travesti du Nombre d'Or
De l'immense simplicité sans heurts jaillit la plénitude,
Oh! nature qui ne fais pas de bonds!
De l'olivier au Mantouan, de la brebis à son berger,
rien que l'innommable communion de l'immobilité.
Virgile enlace l'arbre, melibée mene paître.
mediterranée!
Blond berceau bleu où balance la certitude,
Si pres, oh! si pres de nos mains,
Que nos yeux l'ont caressé et nos doigts l'ont délaissé.

3.

Au soir qui vient, la veste sur l'épaule, il tient la porte ouverte -
léché des reflets de la flamme, l'homme entre en son bonheur et se
dissout dans l'ombre.
Ainsi ces hommes rentreront en cette terre, sûrs d'être prolonges,
Épuisés plutôt que lassés du bonheur d'avoir su.
Aux cimetières marins il n'est qu'éternité.
Là, l'infini se lasse aux funèbres fuseaux.
La terre latine ne tremble pas.
Et comme le tison détonnant tournoie dans le masque immobile d'un
cercle,
Indifférente, l'inaccessible ivresse de la lumière paraît.
Mais à ses fils, cette terre ouvre les bras et fait sa chair de leur chair,
Et ceux-ci - saturés, se gorgent de la secrète saveur de cette
transformation - lentement la savourent à raison qu'ils la découvrent.

4.

Et bientôt, encore et après, les dents, les dents bleues et brillantes
Lumière! Lumière! c'est en elle que l'homme s'achève.

Poussiere de soleil, étincellement d'armes,
Essentiel principe des corps et de l'esprit,
En toi les mondes se polissent et s'humanisent,
En toi nous nous rendons et nos douleurs s'élèvent -

Pressante antiquité
mediterranée, oh! mer mediterrannée!
Seuls, nus, sans secrets, tes fils attendent la mort.
La mort te les rendra, purs, enfin purs.

O. 1933

MEDITERRANEO

1.

Allo sguardo vuoto delle finestre, il mattino ride
Con tutti i suoi denti che ha azzurri e brillanti,
Gialli, verdi e rossi, ai balconi si cullano le tende.
Giovani donne con le braccia nude stendono i panni.
Un uomo, a una finestra, col binocolo in mano.

Mattino chiaro dagli smalti marini
Perla latina dai bagliori liliali:
Mediterraneo.

2.

Mezzogiorno sul mare immobile e caloroso:
Mi accetta senza grida: un silenzio e un sorriso.
Spirito latino, Antichità, un velo di pudore sul grido torturato!

Vita latina che conosce i suoi limiti,
Rassicurante passato, oh! Mediterraneo!
Sulle tue rive trionfano ancora voci ormai taciute,
Che dicono di sì perché ti hanno negato!

Enorme e leggero,
Assicuri e soddisfatti e mormori l'eternità dei tuoi minuti,
Oh! Mediterraneo! e il miracolo della tua storia,
Lo racchiudi tutto quanto
Nell'esplosione del tuo sorriso.
Inalienabile vergine, a ogni ora la sua natura si concepisce in nature già formate.
La sua vita rinasce sui nostri dolori.
Prende il volo! e da quali ceneri - luminosa fenice!

Mediterraneo! il tuo mondo è a misura nostra,
L'uomo all'albero si unisce e in due l'Universo si recita la commedia
In costume del Numero d'Oro
Dall'immensa semplicità senza scosse sgorga la pienezza,
Oh! natura che non fai salti!
Dall'olivo al Mantovano, dalla pecora al pastore,
solo l'innominabile comunione dell'immobilità.
Virgilio cinge l'albero, Melibeeo va al pascolo.
Mediterraneo!
Biondo pergolato azzurro dove dondola la certezza,
Così vicina, oh! così vicina alle nostre mani,
Che i nostri occhi l'hanno accarezzata e le dita l'hanno lasciata.

3.

Nella sera imminente, con la giacca sulle spalle, tiene la porta aperta -
Lambito dai riflessi della fiamma, l'uomo entra nella sua felicità e si dissolve nell'ombra.
Così questi uomini rientreranno in questa terra, certi di avere una proroga,
Più sfiniti che sazi della felicità di aver saputo.

Nei cimiteri marini c'è solo eternità.
Lì, l'infinito si stanca ai funebri fusi.
La terra latina non trema.
E come il tizzone detonante volteggia nella maschera immobile di un
cerchio,
Indifferente, appare l'inaccessibile ebbrezza della luce.
Ma ai suoi figli questa terra apre le braccia e fa carne della loro carne,
E questi - sazi, si riempiono del segreto sapore di questa
trasformazione - lentamente la assaporano a mano a mano che la
scoprono.

4.

E presto, ancora e poi, i denti, i denti azzurri e brillanti
Luce! Luce! l'uomo si completa in lei.

Polvere di sole, scintillio d'armi,
Principio essenziale dei corpi e dello spirito,
In te i mondi si bruniscono e si umanizzano,
In te ci rendiamo e i nostri dolori si sublimano -

Insistente antichità
Mediterraneo, oh! mare Mediterraneo!
Soli, nudi, senza segreti, i tuoi figli attendono la morte.
La morte te li renderà, puri, finalmente puri.

O. 1933.

DAVANTI ALLA MORTA

«Ecco! E' morta. Allora non la vedrò più, è così? L'amo. Muore. E io non ho il diritto di parlare.

«E' ancora lì. E' ancora bella. Ma è morta. Ieri si muoveva (1), ha perfino parlato; ha gettato nella vita un poco di sé. Ieri l'amavo, soffrivo, la sapevo malata, ma la sapevo anche viva. Adesso...

«E' vero, è così! Non ho il "diritto", non ho "il diritto" Sono vivo, la mia mano si muove. Si contrae sulla tavola, è vero, ma non ho da lamentarmi: vive. Vivo anch'io, se soffro. In fondo, non soffro. Non c'è un grido. C'è qualcosa che grida: sì, è morta. Ho immediatamente abbracciato (2) la totalità dell'evento. E' morta, cioè ieri era viva, amata, e adesso è senza pensiero.

Non la posso più amare. Se in me qualcosa si tende e chiama, non lo fa verso di lei. Ma verso un pensiero: Lei è morta.

«E' morta, morta. Bisogna gridare, chiamare, picchiare qualcuno. Ma sì, ho il diritto di gridare, di rivoltarmi. Perché me l'hanno uccisa. E hanno ucciso anche me. L'amavo. Non avevano il diritto di togliermela. Oppure dovevano togliermela del tutto. E non lasciarmi questo corpo, questa pietra che non è più lei se non perché lo credo io, lo dico io. Ah!»

Schiaffeggiò la morta (3)

Gesto che lo infastidì un poco. Quel che lo disturbava in questa morte, non era che lei non ci fosse più, che quell'insieme di virtù e di difetti (gravi, pensava lui) fosse annullato, ma piuttosto che fosse spento l'indiscernibile comportamento, la stranezza di un sorriso, la particolare angolazione sotto cui lei vedeva il mondo, tutto ciò che la rivelava crudelmente nella sua inafferrabile originalità. Tutto ciò non l'avrebbe più rivisto. Altre donne gli avrebbero portato la stessa menzogna, la stessa abituale tenerezza. Nessuna sarebbe stata lei. E questo corpo senza vita mancava appunto di quel segreto profumo dell'anima che pervadeva i suoi gesti e gliela faceva riconoscere. Si domandava se

l'aveva amata. Era necessario "prima". Adesso bisognava pensare alle formalità dell'inumazione.

Bisognava confessarselo, la sua improvvisa disperazione adesso gli sembrava una commedia. Ma sul momento no. Il fatto è che è molto difficile distinguere ciò che è vero da ciò che è falso in ciascuno dei nostri atti. Soprattutto sentiva ciò (4) crudelmente lui che non soltanto mentiva agli altri, ma soprattutto si fuggiva e si murava molto spesso, infastidito dalla propria presenza, confuso dalla propria lucidità. Perché aveva l'anima vanitosa, lo sapeva, se lo diceva e cercava di persuadersi che ad attrarlo (5) fosse un'ardente sete di grandezza e di pateticità. Una certa ondata del pensiero, un compiacimento che lo pervadeva nelle ore grigie della sera gli permettevano di credere all'infinità delle sue aspirazioni. Tutta la sua inclinazione per le idee vaghe e imprecise gli sembrava profondità. In questo però lo disturbava la sua ironica sufficienza. E il suo innato pessimismo lo gettava a volte in un profondo disgusto di sé, e ciò sarebbe stato bello, se non avesse esteso questo disgusto all'intera umanità. Bisogna dire però che, sensibile all'arte, sapeva apprezzare la bellezza della vita, rifiutava il brutto. Amando lo strano e retrocedendo di fronte all'oscuro.

I suoi gravi difetti gli conferivano d'altronde una specie di personalità. Dimenticavo di dire che era rimasto molto giovane.

Adesso che tutto era finito, non restava che aspettare (6) L'inumazione avrebbe avuto luogo l'indomani. Pensava che avrebbe dovuto avvertire la famiglia, gli amici, partecipare la crudele perdita che soffriva nella persona di ... eccetera (segue l'elenco dei gradi di parentela che solitamente termina con queste parole: «e parenti tutti»). In realtà, non si sentiva affatto disposto ad avvertire la famiglia. Lo avrebbero guardato con curiosità. Avrebbe suo malgrado recitato la commedia. Avrebbe dovuto scuotere dolorosamente il capo e scacciare con un gesto meccanico il crudele ricordo. Avrebbe dovuto essere «un uomo finito». E sentiva benissimo di non esserlo affatto. Per parlare schiettamente, capiva invece che la morte oscurava tutta una zona del futuro che egli adesso vedeva linda e nitida come il cielo dopo la pioggia. Nuove aspirazioni si dilatavano in lui e gli facevano un'anima nuova e brillante. Ma s'interrogava con inquietudine: aveva amato quella donna. Le aveva perfino sacrificato qualcuno dei suoi più cari pregiudizi. Sapeva d'altra parte che la morte di quella persona avrebbe

dovuto dargli la disperazione. Ma questa morte si era estesa al sentimento di cui annullava l'oggetto. Un sentimento di disperazione, o piuttosto (7) un'esplosione di odio contro il corpo senz'anima. Dunque un atto d'egoismo. Allora non l'aveva amata. Si era persuaso di amarla. Che sia questo l'amore? chi può dirlo?

Avanzò verso la porta. I grandi vigneti marciavano a ranghi ordinati. Il velluto a coste della terra si faceva disperatamente piatto, senza un albero per disturbare lo Spazio. Faceva bene vivere nell'aria fluida e dilatata. E guardò davanti a sé, con un po' d'ironia, il corpo che non conosceva più tutto ciò.

PERDITA DELLA PERSONA AMATA

Perdita della persona amata, incertezza su (1) ciò che siamo, sono mancanze che fanno nascere i nostri peggiori dolori. Possiamo anche essere idealisti, ma ci servono cose tangibili. Crediamo di riconoscere la certezza da una presenza. E se non l'amiamo, perlomeno viviamo su questa necessità. Ma la cosa sorprendente o grave è che queste mancanze, insieme col dolore, ci portano la guarigione. Comprendiamo che la certezza acquisita, la persona amata ostruivano tutta una zona del possibile che adesso è pura come un cielo lavato dalla pioggia. Dalla sfinitezza spunta la disponibilità. Essere felici significa fermarsi. Noi non siamo qui per fermarci. Disponibili, cerchiamo di nuovo, arricchiti di dolore. E questo perpetuo slancio ricade sempre per riprendere nuova forza. La caduta è brutale, ma ripartiamo.

Quando un interesse della nostra vita ci crolla sotto i piedi, rivolgiamo a un'altra possibilità l'interesse che accordavamo a essa, e da questa a un'altra e nuovamente, senza posa. Incessante bisogno di credere, perpetua proiezione in avanti, questa commedia necessaria la reciteremo a lungo. Alcuni fanno questo gioco pietoso anche nel momento decisivo. Si rivolgono a tutta la loro vita per convincersi della sua grandezza. Una debole speranza si agita in loro: Chissà? la ricompensa... oppure...

Ma perché parlare di commedia e di gioco? Di ciò che è vissuto nulla è commedia. Le nostre più ciniche menzogne, le nostre più basse ipocrisie meritano il rispetto o la pietà che si deve a qualcosa che vive. Del resto, forse la nostra vita è la nostra opera. Ma se bisogna credere che vivere non sia altro che creare, c'è una singolare raffinatezza di crudeltà in questo gesto che suscita ciò che ci schiaccia. Non è facile credere che, in mancanza di una provvidenza (2) per vigilare alla sua somma di dolori, l'uomo, heautontimorumenos (3), si procuri lui stesso le disperazioni. E bisogna che l'idealista, per quanto forsennato, dimentichi la sua filosofia davanti alla morte del proprio figlio.

Ma un certo uomo crede di aver perduto tutto con la morte della moglie. Si accorge che a partire da quella disgrazia incomincia una nuova vita.

E anche se fosse fatta di rimpianti e di rinunce, la pateticità di una simile esistenza l'attira ancora. Ed è proprio così; poiché a ogni momento ci è dato di farla finita: ci è permesso di non vivere. Di certi uomini si può dire che in ogni circostanza, felice o no, per loro è sempre meglio morire. Ma dal momento che vivono, devono accettare il ridicolo come il sublime. Eppure, non inganniamoci! Si può sempre mascherare il ridicolo sotto il sublime; del contrario ci sono pochi esempi.

Perciò i dolori a cui noi badiamo tanto sono, in realtà, i meno nocivi. Sono delle scalfitture in confronto all'insondabile tormento per il quale crediamo di vivere. Il vero dolore non sta tanto nell'essere frustrati in un qualunque bene, ma nell'aspirare sempre invano all'unico bene che ci tenti. Probabilmente non sapremmo designarlo con precisione. Ma il dolore che suscita il sentimento della sua assenza è l'unico che non cambi mai. Esso si rivela profondo agli occhi abituati, e di lui diciamo di non saper niente se dobbiamo rispondere alle domande inquiete. Desideriamo con ogni forza un bene che non conosciamo. E il credercene degni ci fa misconoscere le uniche mete che potremmo raggiungere. Che farci? Un'onda s'abbatte e geme, si copre d'un altro gemito che si soffoca sotto la desolazione di un terzo.

E qui come non ricordare quel frate domenicano che mi diceva con grande semplicità e col tono della più grande evidenza: «Quando saremo in paradiso...». Ci sono dunque degli uomini che vivono con questa certezza mentre altri la cercano faticosamente? Ricordo anche la giovinezza e l'allegria di quel frate. La sua serenità mi aveva fatto male. In altre circostanze mi avrebbe allontanato da Dio. Allora mi aveva profondamente turbato. Ma probabilmente non ci si può allontanare da Dio quando non è lui che vuole allontanarci.

Sì, sono certe mancanze, sono certe mancanze che fanno nascere i nostri peggiori dolori. Ma che cosa importa veramente ciò che ci manca quando non si è esaurito ciò che abbiamo? Ci sono tante cose da amare che indubbiamente nessuno scoraggiamento può essere definitivo. Saper soffrire, saper amare. E quando crolla tutto, riprendere tutto, semplici, più ricchi di dolore, quasi felici del sentimento della nostra disgrazia.

DIALOGO DI DIO CON LA SUA ANIMA

D. In fin dei conti, mi annoio. Perché in pratica è un certo numero di millenni che sono solo. E gli scrittori hanno un bel dire che la solitudine fa la grandezza, non sono mica uno scrittore io. E non posso nemmeno mentire a me stesso, visto che sono al centro di ogni pensiero. Non sono un idealista, io. E non ho la risorsa di credermi dannato. La verità è che mi annoio. Onniscienza, onnipotenza, è un po' sempre la stessa cosa.

A. Sta attento, la noia cova il dubbio.

D. Toh, questa è nuova. Mi fai ridere. Sarebbe proprio bella, non è vero? Dio che dubita di Dio. In verità, se non fossi sicuro di essere Dio, il favoloso numero di nomi con cui gli uomini mi hanno conciato un bel giorno si potrebbe perdere. Il Tempo e lo Spazio si sono messi d'accordo per nominarmi in molti modi e attribuirmi degli orrori che indubbiamente non ho mai fatto: Zeus, ..., Batara o "hunter-center", Giove, Zeus o ... Huitzilopochtli o ..., Ahura Mazda, Indra e perfino, bello scherzo, Budda, Râ, Anu o Marduk, Allah, Jahveh e tanti altri, e, come se la cosa non fosse già abbastanza complicata, si sono messi d'accordo per dividermi in tre. E questo mi fa riflettere. In tutto ciò, qual è il vero nome? Purché non sia Huitzilopochtli. Se dovessi scegliere, mi piacerebbe qualcosa che suonasse bene.

A. ("a parte") Che chiacchierone!

D. E non puoi dire qualcosa, tu? Sì, lo so, tu dici che divento vecchio. Ed è proprio questo che mi preoccupa. E se questa eternità fosse una menzogna? Poiché posso tutto, posso benissimo aver mentito. E se ci rifletto, in me ci sono molte cose che mi possono far dubitare. Così so perfettamente che per vincermi, basta che un uomo si armi di molta pietà. Ascolta, anima mia. Ho paura, sento il dubbio insinuarsi in me.

A. ... (e a ragione, Dio non credeva più in lei).

D. Questo male, questo dubbio mi tortura. Ah! se ci potesse essere qualcuno al di sopra di me che potessi adorare, in cui potessi credere. Quel che mi pervade è la sensazione di non potermi dare. Davanti a me c'è solo l'amore. Ma come potrei darmi a qualcosa che mi è inferiore? Qualcuno sopra di me, per pietà! Per darmi. Ahimè, sono Dio. So bene

che sopra di me non c'è nulla. E non posso nemmeno alzare gli occhi. Ah! sento odori crudeli che si confondono a quelli di carni alla griglia. Felici voi che potete credere. Felici voi che potete dare, pregare, singhiozzare, soffrire utilmente. La mia sofferenza non può essere che inutile. A meno che io non sia diverso. Forse non sono Dio, sono un uomo come gli altri. Ah! sento il mio orgoglio che duole a questo pensiero. Che cosa fare, che cosa credere? Non c'è nulla. Ah! Lo dirò agli uomini. Voglio vedere soffrire anche loro. Non c'è nulla. Non dovete più credere. Non dovete più sperare. Vi lancio la certezza del nulla. Ricevetela, fatevene un abito e lasciatene cadere le pieghe con arte. E marciate, fieri di essere i primi...

Ma non c'è niente da fare. Prometeo insieme col fuoco diede loro la speranza cieca.

Prostrato, Dio mormorò: «Mio Dio, ho solo una speranza. Gli indigeni della Terra del Fuoco, proprio in cima alla Patagonia, mi adorano come un grande uomo nero, che proibisce di molestare e uccidere gli anatroccoli. Se hanno ragione, sono salvo dalla mia miseria. Gli anatroccoli mi porteranno la pace».

CONTRADDIZIONI

Accettare la vita, prenderla com'è? Stupido. Il modo di fare altrimenti? Anziché esser noi a prenderla, è lei che s'impossessa di noi e all'occasione ci chiude la bocca.

Accettare la condizione umana? Credo piuttosto che la rivolta sia nella natura umana.

E' una sinistra commedia pretendere di accettare ciò che ci viene imposto. Anzitutto ci tocca vivere. Ci sono tante cose degne di essere amate che è ridicolo mostrare di desiderare il dolore.

Commedia. Simulazione. Bisogna essere sinceri. Sinceri a ogni costo, anche contro di noi.

D'altronde niente rivolta né disperazione. La vita con quello che ha. Accettare o rivoltarsi significa mettersi di fronte alla vita. Pura illusione. Noi siamo nella vita. Essa ci batte, ci mutila, ci sputa in faccia. Ci illumina anche di gioia pazza e improvvisa che ci fa partecipare. E' breve. Ma basta. Tuttavia non ci si inganni: il dolore è lì. Impossibile tergiversare. Forse, in fondo a noi, la parte essenziale della vita.

Le nostre contraddizioni. I mistici e Gesù Cristo. Amore. Comunione. Certo, ma perché accontentarsi di parole? A più tardi.

L'OSPEDALE DEL QUARTIERE POVERO

Dal cielo azzurro scendevano milioni di bianchi sorrisi. Giocavano sulle foglie piene di pioggia, nelle pozzanghere, sul tufo umido dei viali, volavano fino alle tegole di sangue fresco, e risalivano ad ali spiegate verso i laghi d'aria e di sole da cui poco prima erano traboccati. Tutto ciò creava una grande animazione, un incessante andirivieni dal cielo alla terra, tra padiglioni d'ospedale coi tetti rossi e i cancelli bianchi (1). Come uno sciame di bambini fuori dalla scuola, un flusso di malati uscì dalla stanza dei tubercolotici. Si trascinarono dietro delle sedie a sdraio che ostacolavano la loro marcia (2). Erano brutti e ossuti, e siccome si strozzavano per le risa e la tosse, dal loro gruppo saliva un frastuono nell'aria sensibile del mattino. Si sistemarono in cerchio sulla sabbia ancora bagnata di un viale. Ci furono ancora risate, brevi parole, colpi di tosse. Ancora un istante e poi un silenzio improvviso. Esisteva solamente il sole. Era piovuto molto sull'ospedale nella notte e quel mattino di maggio portava il sole. Lo aveva preannunciato un lungo rigonfiamento dietro le nuvole. Poi era sorto e girandosi da tutte le parti aveva messo in fuga le ultime ombre del temporale. Adesso era il signore del cielo.

Per un minuto i malati abbandonarono i loro corpi al languore dell'aria (3) Poi riprese la conversazione. Ridevano fragorosamente. Ridevano di uno di loro che non aveva tutto il senno. Era un ex barbiere: due polmoni bucati da caverne, la mente che affondava nella mitomania. A sentir lui aveva pettinato a Parigi le più celebri teste d'Europa. Gustavo Quinto di Svezia non si era mostrato superbo (4). E il barbiere era convinto che la Francia avrebbe visto prosperare i suoi affari se fosse stata governata da un uomo simile. Ma le risate erano scoppiate al momento di una sorprendente storia di suicidio. All'inizio della sua malattia quest'uomo si era trovato impedito di lavorare, indebolito, senza mezzi e disperato di fronte alla miseria che era venuta ad abitare tra sua moglie e i suoi figli. Non aveva pensato alla morte, ma un giorno si era buttato sotto le ruote di un'auto che passava (5). «Così.» Solo che l'automobilista aveva frenato a tempo e nel suo furore di uomo

in buona salute a cui vogliono creare dei fastidi lo aveva cacciato con un calcio ben assestato (6). Da quel giorno il barbiere non aveva più osato morire.

Avevano riso. E poi avevano pensato: «E di Jean Peres, che cosa ne è? Quello della Compagnia del Gas? E' morto. Era malato solo da un polmone. Ma è voluto tornare a casa. E lì c'era sua moglie, e sua moglie ha una salute di ferro. A lui la malattia lo aveva reso così. Era sempre addosso a sua moglie. Lei non voleva, ma lui non sentiva ragioni. E così, due, tre volte al giorno, un uomo malato finisce per ammazzarsi». Tutti quanti furono d'accordo che con qualche precauzione se la potevano cavare. Soprattutto uno, piccolo commerciante (7): «La tubercolosi è l'unica malattia che si riesca a guarire. Solo che ci vuole del tempo (8)».

Lassù navigava un minuscolo aeroplano. Il suo dolce ronzio giungeva fino a quegli uomini. In quello sbocciare dell'aria, in quella fertilità del cielo, sembrava che l'unico compito degli uomini fosse quello di sorridere. Faceva bene. Per quei corpi senza carne, ridotti a linee ossute, la mano calda del sole più penetrante accarezzava gli organi più reconditi. Un'anima fluttuava dal loro corpo, forse la loro, che adesso era uscita, come una bella ragazza che lascia la casa ai primi raggi del sole (9).

E uno ha detto: «Il male viene in fretta, ma prima che se ne vada ci vuole del tempo»

Una pausa. Tutti hanno gli occhi al cielo. Una voce s'è alzata: «Sì, è una malattia da ricchi». Un altro ha sbadigliato: «Ah! Un po prima, un po dopo».

L'aeroplano ritornava sopra le teste alzate. A contemplarlo troppo a lungo ci si stancava (10). Adesso discutevano e animatamente. Con tutte le loro forze, coloravano di speranza il loro futuro. Uno di loro alla sera aveva solo 38 gradi invece di 38 gradi ,5. Un altro conosceva un tubercolotico al terzo stadio che era morto a 70 anni. Così vivevano questi uomini, temendo soltanto la morte, augurandosi invece la morte di tutti, quella che è in un futuro più lontano.

Si era alzata una leggera brezza. Gli olivi del giardino si sollevavano lentamente e lasciavano apparire la loro pagina argentata. I grandi eucalipti dai tronchi a brandelli lanciavano i loro rami da ogni parte del cielo. Una lunga scampanellata. Le dieci e mezzo. L'ora della

colazione. Nel giardino improvvisamente deserto presto non ci fu altro che il ricordo di quella mattina di maggio in cui si erano riuniti degli uomini, molti dei quali sono morti e alcuni guariti.

L'ARTE NELLA COMUNIONE

« E non posso approvare che quelli
che cercano gemendo.»

Pascal.

Quando un giovane si trova alle soglie della vita e prima di qualsiasi impresa, generalmente sente salire dentro di sé una grande sfinitezza e un profondo disgusto per tutte le miserie e le vanità da cui viene insozzato proprio mentre cerca di tenersene lontano; prova un istintivo rifiuto. Il suo orgoglio è disgustato della vita quotidiana che allora si mostra più umiliante. Dubita: delle idee generali, delle convenzioni sociali, di tutto ciò che ha ricevuto. Cosa più grave, dubita anche dei sentimenti più profondi: Fede, Amore. Prende coscienza della propria nullità. Eccolo solo e disorientato. Ma sa di desiderare e perciò di poter essere qualcosa: ha bisogno a ogni costo di definire le sue virtualità. E, d'altra parte, conosce la vanità di quello che chiamerò il libertinismo metafisico. Al duro contatto dell'inesperienza, impara quindi che la sua libertà sta nel dono e che ottenere l'indipendenza significa scegliere la propria dipendenza. Il suo dramma: ha bisogno di scegliere. Dio, l'Arte o se stesso. Poco importa.

E soltanto allora l'adolescente che fino a quel momento si ritraeva di fronte alla vita, la supera e la dimentica. Così l'Arte si eleva al di sopra della vita.

C'è dunque non opposizione tra l'Arte e la vita, ma ignoranza dell'Arte nei confronti della vita.

Fermiamoci a questa conclusione. Come spiegarla? In realtà l'Arte lotta contro la morte. Nella conquista dell'immortalità, l'artista cede a un vano orgoglio, ma a una giusta speranza. Ed è per questo che bisogna che l'Arte s'allontani dalla vita e l'ignori, perché la vita è transitoria e mortale. Mentre l'Arte è Sosta, la vita corre rapidamente e poi si spegne. Quel che la vita sperimenta e tenta (vanamente, perché non può

tornare indietro per completare la sua opera) l'Arte lo realizza. Tra la vita e la nostra coscienza, le impressioni artistiche si raggruppano e si agglomerano per formare una sorta di schermo. Felice prisma, subito raggiunto, noi abbiamo la confusa sensazione di una liberazione.

Al di sopra della vita, al di sopra dei suoi schemi razionali, si trova l'Arte, si trova la Comunione.

E questo si ritrova in tutte le arti particolari. Credo di poterlo affermare: Architettura, Pittura, Letteratura, Musica. Ugualmente viene la vita.

Dico architettura, sebbene questa sembri invece al servizio della vita corrente. Ma si veda l'archetipo di una casa araba. Generalmente un ingresso quadrato sormontato da una cupola, poi un lungo corridoio che fugge nell'azzurro, un'improvvisa profusione di luce, un altro corridoio ad angolo retto, più piccolo, che conduce al patio, largo, orizzontale, infinito. A questo processo architettonico si può far corrispondere una sorta di principio affettivo; se si pensa all'inquietudine che aleggia sotto la cupola dell'ingresso, che s'insinua nell'incerta attrattiva del corridoio azzurro, viene illuminata una prima volta ma ritrova un corridoio esitante per arrivare all'infinita verità del patio, non si può credere che dalla cupola al patio si svolga una volontà d'evasione che risponde appunto all'anima orientale? Non credo che in ciò ci sia solo della sottigliezza intellettuale. Non si può infatti negare che nell'arabo ci sia una volontà di crearsi un mondo suo, ordinato e personale, che gli faccia dimenticare l'esterno. Un mondo che la sua casa appunto gli dà. Un fatto preciso: dall'esterno è impossibile scorgere altro che l'ingresso. Davanti a una casa moresca non si può sospettare la ricchezza dell'emozione interiore.

Penso anche alle cattedrali del Medio Evo. E' stupefacente vedere come la loro architettura risponda a simboli e diagrammi che si potrebbero dire mistici. Si pensi al posto che vi occupa il triangolo, simbolo di trinità e di perfezione: le tre guglie triangolari della facciata, la decorazione interna, le vetrate, eccetera.

Insisto sull'architettura perché in questo saggio scelgo degli esempi estremi, a prima vista sfavorevoli. Ma concluderò queste impressioni sull'architettura citando Plotino: «[...] Significa chiedere come l'architetto, avendo adattato la casa reale all'idea interiore della casa, affermi che questa casa è bella. Lo fa perché l'essenza esterna della

casa, se si fa astrazione dalle pietre, non è altro che l'idea interiore, divisa secondo la massa esterna della materia e manifestante nella molteplicità la sua essenza indivisibile». ("Enneadi", 1, libro 6.)

Per quanto riguarda la pittura è facile dimostrare che essa si crea un mondo suo, vero, a volte più logico: penso a Giotto.

Spesso, in quest'ultimo, le chiese o le case sono più piccole dell'uomo. I personaggi sono irrigiditi nel silenzio di un'azione perfetta. In secondo piano, precedendo paesaggi ancora convenzionali (1), chiese e case sembrano un minuscolo mobilio da bambole. Ci si è ingegnati a trovare delle spiegazioni: dal semplicistico errore di prospettiva fino alla meglio fondata spiegazione che vede in questa bizzarria una conseguenza dell'altezza a cui si trovavano collocati gli affreschi di Giotto. Ma c'è una ragione più semplice, che adesso sembra accettata:

Giotto voleva restituire all'uomo la sua preminenza spirituale, che simboleggiava in una sproporzione fisica. Tanto più che i suoi personaggi erano solitamente dei santi, come san Francesco d'Assisi. Si può dire dunque che Giotto correggeva la vita, creava un mondo più logico in cui a ciascuno distribuiva il suo vero posto.

La pittura ci fornisce d'altronde altri esempi. Tra i moderni, dall'impressionismo al cubismo passando per cezanne, c'è uno sforzo logico per ricreare un mondo speciale, molto differente dalla realtà visibile. cezanne imparò dagli impressionisti a vedere la natura coi suoi occhi e la sua sensibilità. Si abituò a vedere dei volumi e dei valori più che delle linee. E il cubismo esagerò questa tendenza. Il mondo che crea assomiglia il meno possibile al mondo a tre dimensioni che conosciamo. Perciò si è potuto chiamare il cubismo un «ipercezzannismo».

Sorvolerò più rapidamente la letteratura. Il caso della poesia è evidente: poesia-preghiera, incantesimo, magia, misticismo del verso, si è detto tutto. Prendo soltanto un caso estremo della prosa, che in casi analoghi serve sempre da obbiezione: il naturalismo. Credo di poter affermare che il naturalismo vale solo in quanto incrementa la vita. Spesso divinizza l'osceno. Ma non è più osceno. Non è più naturalismo, è romanticismo. E' un luogo comune vedere in Zola un romantico. Ma è un luogo comune necessario.

Arrivo finalmente alla musica. Da questo punto di vista come dagli altri, la musica è la più perfetta delle arti. Vorrei sapere che cosa hanno

in comune una frase melodica e la vita corrente. Nulla è più ideale di quest'arte: nessuna forma tangibile come nella pittura o nella scultura. Eppure ogni opera musicale possiede una propria individualità. Una sonata, una sinfonia sono dei monumenti come lo sono un quadro o una statua. La musica esprime il Perfetto in modo abbastanza fluido e leggero da non rendere necessario alcuno sforzo. La musica crea la vita. Crea anche la morte. Si pensi a quel mirabile passo della "Divina Commedia", in cui Dante sceso all'Inferno incontra un celebre cantore del suo tempo. Gli chiede di cantare. Al suo canto, le ombre si arrestano, soggiogate, dimenticando il luogo in cui si trovano, in cui bisogna «"lasciare ogni speranza"». E rimangono lì fino a quando i loro spietati guardiani non vengono a cercarle.

Musset fu molto vero e profondo quando diceva, come per scherzo: «E' la musica che mi ha fatto credere in Dio» E ci si convincerà di questa perpetua vittoria della musica sulla vita, ascoltando la musica di Wagner:

Nessun punto centrale, una massa uniforme e fluida che forma un tutto. All'interno di questa massa un motivo cerca di aprirsi un varco, si nutre, s'arena e si realizza soltanto alla fine (2). Non si esprime nessun giudizio durante l'esecuzione: l'influenza affettiva è troppo forte. Ma quando la musica tace, quando la lunga trama tessuta dall'orchestra si è lentamente sfrangiata, solo allora ci si accorge di aver gustato l'oblio. E' una massa caotica di tenebre, una sensuale impersonalità, una sintesi, ma nulla che appartenga alla vita: un'evasione fuori della vita.

Meglio ancora se ascoltiamo Bach: la sua serenità si innalza senza sforzo, con un solo colpo d'ala, al di sopra del comune. In quest'arte così pura, in questa fede così ferma, non si sente alcun tremito, se non quello della perfezione, mantenuta e conservata a ogni istante, per un miracolo che si rinnova incessantemente.

E tutta la musica ci dà questo: Mozart? Un sorriso divino, senza labbra. Beethoven? La vecchia mitologia tedesca degli Edda racconta che nella tempesta che romba passano spiriti furiosi e splendenti. Chopin? La perfezione nella sensibilità. Ogni nota si ferma al limite della sentimentalità sciocca e corrente. Nel rischiare sempre di perdere la propria ideale aristocrazia per ricadere nella vita sta la grandezza di Chopin.

Perciò la musica è l'Arte più perfetta. Più che ogni altra essa ci ha mostrato l'Arte che plana al di sopra della vita. Ma tutte le Arti si identificano in una stessa aspirazione: devono ignorare la vita.

Allora l'Arte sarebbe divina? No. Ma l'Arte è un mezzo per arrivare al divino. Ci si potrebbe rimproverare di abbassare l'Arte considerandola come un mezzo. Ma a volte i mezzi sono più belli dei fini e la ricerca più bella della verità. Chi non ha sognato un libro o un'opera d'arte che non sia altro che un inizio e che sperì, profondamente incompiuta? Oltre all'Arte poi ci sono altri mezzi: essi si chiamano Fede e Amore.

Se Paul Claudel è al tempo stesso simbolista e realista, se è al tempo stesso semplice e ricercato, oscuro e potente, rude e primitivo, egli è soprattutto mistico. Ha capito che l'uomo da solo non è nulla e che deve dedicarsi a qualcosa di più alto. Egli ha scelto il Dio cristiano. E a questo Dio egli offre ciò che ha: la sua arte, che egli innalza al di sopra del mondo e di cui fa la vera vita, espressione dotata di sensi misteriosi e profondi, probabilmente di intuizioni mistiche.

Le sue pagine sono per me un'occasione per riunire in un lavoro dei sentimenti sparsi, a cui erroneamente si dà il nome di idee; di dare a questi sentimenti una rassicurante coesione. All'uomo è necessario assicurarsi di poter adottare un atteggiamento logico. Questo maniaco dell'Unità porta in sé un bisogno di coerenza. Molto meno studio critico che tentativo personale dunque, questo lavoro, partendo dalle pagine di Claudel arriverà probabilmente a visioni ancora più ampie, basandosi comunque su casi particolari dell'Arte.

All'inizio ho parlato del ritrarsi dell'adolescente di fronte alla vita. Nell'Arte, sempre colpito dalla bruttezza della Realtà, si getta nel Sogno. Ma vi ritrova, ahimè, un'altra realtà col suo bello e il suo brutto. Il fatto è che, da parte nostra, il Sogno dipende troppo strettamente dalla vita. Qualunque cosa noi facciamo, con la nostra sola esistenza, noi uniamo questi due apparenti nemici. E le stesse delusioni ci attendono in entrambi. Il giovane capisce allora che l'Arte non è soltanto il Sogno. Si convince che deve scegliere l'oggetto dell'Arte nella vita corrente ed elevarlo al di sopra dello Spazio e del Tempo. Comprende che l'Arte è nella Sosta, nella Comunione.

Sembra allora che ogni pienezza e ogni grandezza sia nella Sosta. La pienezza di un gesto, di un'opera d'arte si realizza soltanto se esse fissano, con una costrizione, un aspetto della fuga delle cose in cui ci

compiaciamo. Alla sognante e sterile insignificanza delle sere bisogna sostituire la più sicura luce dell'opera d'arte. E cosa c'è di più patetico di questa sosta poiché risulta dall'equilibrio tra due forze possenti, poiché vi si vede l'immobilità torturata di una lotta troppo uguale, e anche la deliziosa fusione della lotta. Non bisogna cercare ciò che giace sotto il mondo delicato del gesto e della forma. Bisogna darsi a esso e con esso comunicare. Siamo stanchi delle vane ricerche della verità: non ne può nascere altro che il senso di un'offensiva inutilità. La caratteristica dell'Arte è «di fissare in formule eterne quel che fluttua nel vago delle apparenze» (3). L'Arte stacca l'oggetto della sua contemplazione dal fiume rapido dei fenomeni e quest'oggetto che nella corrente opaca e uniforme non era altro che una molecola invisibile, diventa la Pluralità infinita che sommerge e inonda la vita.

- CONCLUSIONE.

Rileggendo queste pagine, non vi trovo l'unità che volevo. Probabilmente perché esse cercano. Mi sembra tuttavia di aver dimostrato che l'Arte era in una Comunione che ignora la vita, spiegato perché e precisato questa affermazione con degli esempi.

Resta tuttavia il fatto che mi sembra di non aver raggiunto una certezza. Ma questo tentativo di definizione è partito dallo spettacolo della vita e dal disgusto che essa risvegliava nell'animo dell'adolescente. Per giungere all'Arte è stato necessario allontanarsi dalla vita. E per conoscere l'Arte bisognava che ci fosse qualcosa da cui allontanarsi. Dunque l'Arte non può negare la vita. La presuppone, non foss'altro come termine di contrasto. Il problema rimane intatto. Nulla potrebbe dunque risolverlo?

Il guaio è che il nostro bisogno d'unità si trova sempre di fronte a dualità inconciliabili nei loro termini. Una specie di ritmo binario, insistente e dispotico, regna nella vita e nelle idee che, più che sfinitezza, può suscitare disperazione.

Ma lo scoraggiamento non è permesso. La stanchezza e lo scetticismo non sono delle conclusioni. Bisogna andare più lontano. Bisogna a ogni costo dissipare l'insistente dualismo, fosse anche con un atto di fede.

Quello stesso adolescente che ci ha condotto fino a questo punto, di fronte a ciò che non comprende, deve persuadersi che dentro di lui sorge tutta una giovinezza, avida dell'oppressione che aveva voluto evitare e della luce di cui si era privata.

1934

IL LIBRO DI MELUSINA

- RACCONTO PER BAMBINI TROPPO TRISTI.

E' tempo di parlare delle fate. Per sfuggire all'intrepida malinconia dell'attesa, è tempo di creare mondi nuovi. E non crediate che i racconti delle fate mentano. Mente chi li dice; ma, non appena è stato raccontato, il miracolo delle fate aleggia lentamente nell'aria e se ne va a vivere la sua vita, reale, più vero della quotidiana insolenza. Al narratore non rimane più altro che l'amarezza di aver dato e di non conservare niente. L'amarezza o la gioia fervente.

Dunque bisogna parlare delle fate. Ma bisogna anche scegliere tra queste, perché ce ne sono alcune che, proprio perché troppo belle, sono noiose; e altre che, proprio perché troppo perfette, sono irritanti. Le più simpatiche e le più vicine a noi sono ancora quelle che di fate hanno solo il nome. Io le vorrei deboli, infelici, attente all'inquietudine. Come dire che è impossibile trovarne. Come dire che dobbiamo crearle.

Cominciamo col trovare il nome di quella di cui ci occuperemo. In fondo, è la cosa più difficile. La ricerca dei nomi o dei titoli presuppone grandi qualità inventive. Che io non ho. Perciò, per maggior semplicità, chiamerò questa fata: Lei. Inoltre mi piace molto incontrare nei racconti un cavaliere. Questo cavaliere ha bisogno di un cavallo che chiameremo palafreno più che destriero. E' una questione di orecchio e di musicalità. D'altronde, un puro arbitrio. Ci serve anche un animale miracoloso: avrei preferito dire «mirifico», sempre per una questione di orecchio, ma la logica vi si oppone. E ci vuole molta logica per scrivere un racconto di fate. Che animale sarà? Un uccello? Gli uccelli hanno la cattiva abitudine di turbare coi loro canti la poesia dei paesaggi. Un cane? Troppo scontato. La cosa migliore sarebbe utilizzare un gatto privandolo degli stivali per evitare il luogo comune. Forse adesso possiamo incominciare il nostro racconto. E l'intreccio, direte? Inutile. Un racconto di fate deve andare alla ventura senza regole e, nei limiti del possibile, non significare nulla. Allora, partiamo. Ma dimenticavo: ci serve un bosco, è indispensabile.

La fata è nel bosco. Cammina sui fiori che si piegano con grazia sotto il suo simulacro di piede e si distendono lievemente per mandarlo su altri fiori. E la fata va così, musica immateriale, frase liberata da un'anima infantile.

Detto tra noi, questa fata è una bambina. Non pensa al futuro e nemmeno ai pasti. Vive nel suo momento e ride con i suoi fiori. Crea dei racconti di uomini. Probabilmente vorrebbe che uno di loro venisse per accordargli con un gesto qualche desiderio. La trovo più attraente così, che si allontana da un atteggiamento convenzionale e si lascia indovinare seria nella speranza.

Ruscello d'acqua viva, luce preziosa, scivola qualcosa come un arcobaleno. Ci si potrebbero affondare le mani e sentire la corrente fuggire e fermarsi tra le dita. Morte di tutti gli istanti seguita da rinascita. Miracolo rinnovato, questo ruscello mi avvince. Perché è la voce della nostra fata che cantava senza saperlo, che cantava coi suoi passi e coi gesti delle sue braccia.

Basta cantare e danzare per essere fata? No. E se ho mostrato la mia fata nel canto e nella danza, mi resta ancora da mostrarla in funzioni più umane. Che cosa ci importerebbe di una fata che non avesse nulla di umano? E il canto e la danza non appartengono più all'uomo.

Che occupazione dare alla nostra fata? Se non interviene qualcosa d'esterno, non può che occuparsi di sé, il suo misticismo non può che rivolgersi verso di lei. Bisogna dunque far intervenire o il cavaliere o il gatto.

Ma già sotto la mia penna avanza il cavaliere, armato della sua gloria. Segue un sentiero dello stesso bosco. E' ritto sulla sella e l'obliquità della lancia denuncia la sua rigidità. Il suo palafreno - ho avuto ragione di preferire palafreno a destriero: è un nome autunnale e tremante - il suo palafreno dunque avanza a passi arcuati e regolari, fiero, logico nella sua marcia perché non sa di marciare. Il cavaliere ha un elmo con la visiera abbassata. E, siccome non si vede il suo viso, non si sa a che cosa pensi. Si ha così il vantaggio di non poterci sbagliare sui suoi sentimenti. Infatti i visi spesso ingannano, anche nei racconti di fate. Probabilmente l'anima di questo cavaliere è meschina e vanitosa. Se no, avrebbe l'orgoglio di essere solo? Per «anima meschina e vanitosa» intendo dire che ha un'anima da saggio. D'altronde il saggio non è condannato a restare isolato?

Per parlare francamente, questo cavaliere non mi è affatto simpatico. Il suo cavallo marcia troppo logicamente. E poi lui se ne sta troppo dritto. Si sente che è in possesso della verità o, ma fa lo stesso, che perlomeno ne è persuaso. E che cosa ve ne volete fare di un cavaliere che è in possesso della verità?

Però rifletto che i cavalieri dei racconti sono tutti simpatici. Ma che cosa posso farci se sento decisamente che questo m'indispette sempre più? Lasciamolo nel sentiero del bosco. Andiamo piuttosto a cercare il nostro gatto, uscito dal luogo comune.

Il gatto miagola. Fin qui niente di straordinario. Ma miagola senza passione; come vedete, siamo in un racconto di fate.

E miagola senza motivo, come ci si rosicchia le unghie. Evidente prova di sensibilità. Sarà un gatto romantico. Disgraziatamente, è evaso dal suo ambiente composto solitamente di una grondaia sotto un arrogante camino e di una mezzaluna in un cielo lanuginoso.

Ma allora dove si trova? Nel mio cervello, dice Baudelaire. Baudelaire ha torto. La logica dei racconti di fate si oppone a che si faccia passeggiare un gatto in un cervello. Il nostro gatto si trova in una situazione più naturale, non desidera niente e vorrebbe desiderare. E ciò fa sì che provi comunque un desiderio. D'altronde, non è molto difficile sapere che cosa pensino le bestie? E solo la sufficienza, questa compagna del sapere, permette di decretare la superiorità dell'uomo su dei qualunque animali-macchine. In questa disputa, in verità, è tutta una questione di potenti. L'uomo, se non il più forte, è il più potente degli esseri. Nemico dei racconti di fate, dichiara dunque non di non capire il modo di esistere delle altre creature, ma che questo modo è inferiore e meccanico. Ma immaginate che i rospi si dimostrino i più potenti, che costruiscano una civiltà batracica; un rospo cartesiano farà presto a costruire una teoria dell'uomo-macchina. Affermazione che mi sembrerebbe altrettanto probante quanto quella del nostro noioso genio. Ciò per far vedere il pericolo che si correrebbe a dare troppo poco posto al gatto nel nostro racconto. Rispettiamo questo animale in considerazione di un prossimo regno dei gatti. Dunque questo gatto che miagola senza passione non desidera niente. E' piuttosto un oscuro bisogno di evadere, una volontà d'anonimato: «essere quel gatto che passa e che deve avere almeno un milione d'idee originali». In effetti dimenticavo di dire che questo gatto si trova in una guardiola di

portiere, sul davanzale di una finestra, acciambellato nella sua malinconia, con l'occhio assente e il pelo ben curato. Effettivamente mi ero limitato a indicare che aveva perduto il suo ambiente lunare e tettizio. Ma ho una tendenza a descrivere negativamente.

Ed è per pietà di questo gatto domestico e annoiato che l'ho trasportato nel mio racconto di fate. Quale più bella evasione avrebbe potuto sognare di questa partenza per un mondo che ogni gatto, forse senza saperlo, porta nelle sue pupille oblunghe? Tanto più che il nostro racconto di fate riunisce solo facce giovani. Niente fata Carabossa. Niente dunque che gli possa ricordare la sua ex padrona, la Portinaia.

La nostra tigre atrofizzata entra nella nostra storia per una lunga strada senza macchia, nuda, arida, desolata: una via di Damasco. Questa strada conduce naturalmente al bosco dove si deve svolgere il racconto. E il gatto cammina nella cunetta perché ai gatti ripugna stare nel mezzo della strada.

Guardandolo camminare col suo passo acuto, vedo che prende coscienza del suo nuovo ruolo e che s'incomincia ad adattare alla nuova atmosfera che lo circonda. Il suo passo diventa più fluido, la linea del suo movimento più tenue. Ancora un po' di buona volontà, e non sarà più che un'essenza di gatto.

Va. Sa che una fata si trova nel bosco di cui scorge le prime foglie, molto in alto, in una titubante lontananza. Va, portando la sua offerta di speranze vigorose, appena spuntate in questo mondo così nuovo. Va, portando il suo fardello di speranze, gravido delle delusioni future. Allegro e vibrante, bello come un soldino nuovo, con l'anima limata e liberata della sua ganga di abitudini, va, senza riconoscenza per colui che gli apre la porta di questo mondo così nuovo. Ma i gatti ignorano la riconoscenza. Per loro c'è una cosa molto più importante: le loro pulizie. Tanto basta perché li ami.

Di fronte ai miei tre personaggi si pone il problema di farli agire.

Il cavaliere cammina per il bosco. Il gatto fa rotta alla volta della fata. La fata, sola, danza in una radura. Non è svantaggiata, se l'attesa è più ricca dell'evento e i mezzi più certi dei fini?

Il cavaliere è giunto a un crocicchio. Verso i fiori e la fata si diparte un viottolo. Una grande strada pretensiosa conduce verso il cielo, lontanissimo, alla fine del bosco. Qui si deciderà la sorte del cavaliere.

Andrà verso la fata o verso il cielo? Ma già il palafreno s'immette nello stradone (1) che è l'unico a permettergli la sua marcia orgogliosa. E il cavaliere può continuare la sua strada senza abbassare la sua lama come avrebbe dovuto fare nel viottolo per evitare i rami bassi.

Come vedete, questo cavaliere non è affatto simpatico. E' venuto nel nostro racconto, armato d'orgoglio. Se ne va, certo della sua verità. Addio, buon cavaliere, possa tu un giorno soffrire e dubitare. Quel giorno ti sarà molto perdonato e forse ti sarà permesso di finire la tua vita in un bel racconto di fate.

Il gatto e le sue speranze camminano sempre. Ha dimenticato guardiola e noia. Attende, teme, spera. Vive. Che importanza ha l'insidiosa e poco miracolosa polvere della strada, se, laggiù, la foresta sorride alla canzone della fata? Acuto ed elastico, se ne va. E' felice perché attende la felicità. Mi piace perché è felice senza saperlo. Lo vorrei sempre così. E poiché lo voglio, a ogni suo passo (2) il lontano fogliame retrocede altrettanto. E senza che venga mai a saperlo, il nostro gatto vivrà eternamente nell'attesa e nel timore. Non raggiungerà mai la fata perché come potrebbe raggiungerla meglio che con la speranza?

Sono felicissimo di dar tanto al gatto. Quando questo racconto sarà finito, il gatto continuerà a camminare e sarà sempre lieto. Sarà in possesso (3) della verità poiché la cercherà. Sono felice perché anch'io non posso approvare se non quelli che cercano gemendo.

Ma la nostra fata? Lei non canta, non danza più. La sera è penetrata sotto i rami. Nell'ora indecisa la fata si culla. Immensamente felice, vive nei suoi ultimi momenti. Presto la notte la porterà via perché le fate, come le bambine, non escono di sera. Vestita dell'angoscia di quello che succederà, la mia fata è ancora più bella. Nella notte che sonnacchia la fata cresce, largo vapore, ondeggiante ricordo. La sua voce tace. Ma nel profumo dell'ora permane il miracolo della sua morte continuamente rinascite. Com'è buio! Sarà perché il mio racconto è finito. Al narratore non rimane che l'amarezza di aver dato e di non tenere nulla per sé. L'amarezza o la gioia fervente.

Racconti di fate, silenzi infantili, oh! mie realtà, le uniche vere, le uniche grandi, mi vorrei dimenticare. Fata Melusina, Fata Morgana, Fata Urgela, Fata Viviana, ho sete della vostra umanità. Perché anch'io

attendo, cerco, spero e non voglio trovare. Non avendo verità, non amo i grandi viali. Ma amo le strade aride, bagnate di speranza. La polvere dei sentieri, l'asprezza dei fossati: altrettanta ebbrezza per chi sa attendere.

Felicità della sofferenza, orgoglio della costrizione, oh! mie realtà, silenzi infantili, racconti di fate.

- IL SOGNO DELLA FATA

Conosco il bel segreto del mondo.

Nella sua irrealtà fluttua Melusina. Da inviolabile ignoranza e da aria segreta deriva l'organza della sua veste. E sola, ignorata, vera ma sola, Melusina, senza speranza di ritorno, crea la sua vita e il suo mondo col suo Sogno. E' un lavoro da fate.

Senza connessione, senza motivo, passano estranee immagini che lei incastona nell'unità del sogno. Sarà Melusina da ignorata divenuta rivelazione. La sua pura solitudine essenziale canta e si manifesta, si dà senza motivo per il solo piacere di darsi. Ecco Melusina rivelata.

Appena conosciuta, non si ferma ad ammirarsi ed ecco che già, fiori e insetti addobbati, scorre il mondo, troppo bello, ignorato perché guardato male, soprattutto amato male. Da irreale e vera divenuta reale, Melusina gusta il segreto sapore di questa trasformazione, lo assapora lentamente a mano a mano che lo scopre. Finalmente ordinata, commovente, la musica del Sogno continua. E che cosa c'importa il Sogno della fata, dal momento che è la nostra realtà? Ma si dipana: Melusina rivelata, poi l'amore puro e la terra, l'aria e l'acqua, le bestie amate, orgogliose, adorabili, impudenti. Dal sogno scaturisce l'esistenza ma Melusina ci vive sempre meno. Sotto la gioia della musica, dell'amore e dei colori si nasconde Melusina lentamente degradata, che si conosce sempre di meno. Il Sogno continua, lentamente, fino all'adorazione della terra, si curva. Il mondo scaturisce ancora. Irreale genesi di cui Melusina è il verbo. Ma perché ha sognato la nostra realtà?

Indegno, impuro, finalmente scaturisce dal Sogno colui che racconta per dire Melusina, unico modo per avvicinarvisi. Tutto continua. Nella nostra realtà, adesso Melusina fluttua.

Poi tutto ritorna, tutto riviene nella cupa disperazione e nella timida rivolta. Melusina è stanca. Nell'aria e nella terra e nell'acqua rientra colui che racconta. E nell'amore, nell'acqua, in tutto l'universo con i suoi fiori, aquilegie, aconiti, giunchiglie. E l'amore spalancato anche in Melusina rivelata che a sua volta dormirà in Melusina.

Il Sogno tace. Lo sforzo è vano: nulla si può creare a forza d'amare. Solo una caricatura. Nel mondo che scompare, ricordo che su un lago si posava l'argento di una bruma, veste di Melusina.

Ecco il bel segreto del mondo.

- LE BARCHE

C'era un bambino nella radura, accanto al bacino. Incessantemente turbata da un filo d'acqua, la vasca accumulava la sua tranquillità sui bordi e solo lì si poteva meditare su lunghe piante verdi sempre in movimento ma sempre sul loro cespo, trattenute da qualche persistente incantesimo. Il pomeriggio era inoltrato. Dopo il sole, l'ombra era deliziosa. Dal bosco circostante uscivano profumi che si addensavano nella piccola radura. Nel cielo ancora chiarissimo, c'era, come dimenticata, una pallida luna.

Il bambino era venuto lì per stare solo. Ma una leggera inquietudine rendeva goffe e impazienti le sue mani. Più che commuoverlo, il grande silenzio che pesava nella foresta lo spaventava. Gli sembrava simulato, destinato a mascherare qualcosa di strano e di soprannaturale. La solitudine che era venuto a cercare, adesso gli dava fastidio. Soltanto giocando e credendo ci si accorge di essere soli.

Quanto a lui, di nuovo, lo riprendevano i desideri. Davanti ai suoi occhi il filo d'acqua raggiungeva la vasca senza esitare. La sua strada andava, ferma e chiara, dal muschio in cui sgorgava all'acqua in cui si perdeva. Allora il bambino si chinò e, senza sete, bevve quella certezza incessantemente rinascente.

E fu la Comunione. Divini macchinisti sollevarono il silenzio. L'imprecisa melodia s'innalzò, si fece più decisa e fu la bella canzone della foresta quella che il bambino, rapito, ansioso, finalmente solo, ascoltò:

"Que triste et grave est le don, cela, fille
de ceux qui croient, je le connais.
Fleurs et ruisseaux, dans l'ombre du present
tout s'étale et s'enlace, tenebres et feuillages.
J'aurais voulu partir mais pour être attaché,
je vois le ciel trop haut.
A voir comme les desirs meurent qui regardent en
arriere qui donc pourra renaître?
Non. Non. Que tout s'étonne - de chaque chose
de chaque naissance et de chaque mort.
La vie est trop courte qui regrette et desire; hélas
je crois à l'Amour, et qu'importent mes racines.
Je sais que tout arrive et que le communiel
instant loin de s'attendre se gagne.
Et lorsque la nuit tombe, c'est l'aube
qu'il faut atteindre."

(Com'è triste e grave il dono, o figlia / di quelli che credono, lo so. / Fiori e ruscelli, nell'ombra del presente / tutto si stende e s'avvinghia, tenebre e foglie. / Avrei voluto andarmene ma essendo attaccato / vedo il cielo troppo alto. / Vedendo come muoiono i desideri che guardano / all'indietro chi potrà rinascere? / No. No. Tutto stupisca - di ogni cosa / di ogni nascita e di ogni morte. / E' troppo breve la vita che rimpiange e desidera / ahimè credo all'Amore e che m'importa delle radici. / So che tutto avviene e che il comune istante / non lo si attende, ma si conquista. / E quando scende la notte, è l'alba / che bisogna raggiungere.)

Allora la foresta tacque e ci fu, pieno delle ore future, un silenzio sazio di voluttà, estatico, fino a che l'uccello della sera, estenuato, lanciò la sua gioia fino alle stelle. Ebbro, il bambino seppe che non bisognava disperare delle ore della sera. E piangendo d'estasi contenuta, si gettò

nella foresta, per camminare verso il margine, fino all'alba che bisognava raggiungere.

Il bambino cammina nella notte. Ha dimenticato i fertili versanti nella luce. Attorno a lui il bosco s'incanta della promessa fatta. Nel clamore dell'alba, proprio sul limitare della notte, l'amore è esiliato. Ma il buio s'addormenta. E, sola, rimane la speranza dell'amore futuro, estasiata. Lungo, il giorno è stato così pieno di rimpianti, ormai abbandonati. Dimenticato, il sacro orrore delle notti, dimenticato nella nuova gioia dell'Amore che si slancia e colpisce.

Per l'attesa la foresta s'illumina e si può vedere tutto come sotto il sole. Qui le tracce delle mute, presagio d'inverno che s'affretta. Là una ruggine d'autunno, disseminata con indifferenza.

Il bambino corre, si ferma, ascolta. Adesso cade la pioggia, sottile sulle cime degli alberi. Nel bosco sciabordante le foglie parlano. Ombre, vento, passano tra le maglie della notte. Ebbro, il bambino riparte e corre verso la quiete. Dolori, silenzi, pallori, è tutto già morto. Ora tutto si slancia e brilla e brunisce. Finalmente la gioia si avvicina, la gioia delle tavole piene di fiori, delle tavole sotto i pergolati. Notte nel bosco. Gli alberi si stanno per svegliare. Il pino si turba e la quercia brontola, stride, scalpita. Ma il bambino avanza. La sua strada porta sulla vita. Anzi, la vita è già nella sua strada. Il bambino impara l'attesa, la voluttà e ciò che è nuovo. Adesso costeggia il lago di cui conosce la cintura di fiori nel giorno e, in fondo, le ombre verdi, lenzuolo funebre d'Ofelia. Il giorno: bisognava navigare nell'acqua glauca del ricordo, dove le erbe impediscono il cammino. E' tutto così lungo se ci si porta dietro il peso del passato. Il bambino impara che la sua giovinezza è la verità e che ci si deve affrettare a perderla per gustare la voluttà della rinuncia. L'alba, finalmente l'alba, piena di uccelli, di profumati madori, l'alba si distende e in fondo a lei il bambino vede uscire il suo destino. Serio, sognatore...

A volte, spesso, verso sera, sull'acqua tremula, un volo di barche si disperde e lentamente s'allontana fino all'orizzonte, opportuno ma sorprendente.

Timida, la sera incomincia appena. Nella lontananza le barche scompaiono e la passione con cui si seguivano aumenta per la loro

scomparsa. Allora incomincia la grande avventura. Allora la mente vigila e gusta nella febbre la domanda palpitante, dolorosa, nostalgica. Perciò ho spesso avuto desiderio di un racconto che fosse solo un inizio e che pendesse, deliziosamente incompiuto.

LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO

*"A mia moglie
25 dicembre 1934"*

1.

La prima è la voce della donna che non pensava.

Non bisognerebbe dire il ricordo, ma il richiamo. In questo non cerchiamo né felicità passata, né vana consolazione. Ma di quelle ore che dal fondo dell'oblio riconduciamo a noi si è conservato soprattutto il ricordo intatto di una pura emozione, di un momento d'eternità che ci rendeva partecipi. Soltanto questo è vero in noi. Lo sappiamo sempre troppo tardi. Sono giorni e ore in cui abbiamo amato. Abbiamo comunicato con la flessione del gesto, l'opportunità di un albero nel paesaggio. E per ricreare tutto questo amore non abbiamo altro che un dettaglio, ma sufficiente: un odore di stanza rimasta chiusa troppo a lungo, il suono particolare di un passo sulla strada. Noi amavamo donandoci, insomma eravamo noi stessi, perché c'è solo l'amore che ci renda a noi stessi. Ecco sicuramente perché quelle ore passate ci sembrano così avvincenti. Prendiamo coscienza di un'eternità. E anche se fosse illusoria, la saluteremmo ugualmente con emozione.

Una sera, nella tristezza dell'ora, nel vago desiderio di un cielo troppo grigio, troppo opaco, quelle ore tornano da sole, lente, forti, commoventi, forse più inebrianti del loro lontano viaggio. Ci ritroviamo in ogni gesto; ma sarebbe vano credere che questo riconoscimento faccia nascere qualcosa di diverso dalla tristezza. Del resto, queste tristezze sono le più belle, perché si riconoscono appena. E quando le sentiamo finire chiediamo il riposo e l'indifferenza. «Il bisogno di pace si fa più forte a mano a mano che la speranza se ne fugge via e finisce per averla vinta anche sulla sete di vita (1).»

E se dovessimo dire queste ore, lo faremmo con una voce sognante, come velata, che recita, che, più che parlare, parla a se stessa. Dopo

tutto, quella che si chiama felicità sta proprio qui. Scorrendo accanto a questi ricordi, rivestiamo tutto dello stesso abito discreto, e anche la morte ci appare come un fondale dalle tinte sbiadite, meno spaventosa, quasi riposante. Quando infine la nostra strada si ferma bruscamente davanti a un bisogno immediato, si diffonde una tenerezza, nata da un ritorno su noi stessi: sentiamo la nostra disgrazia e per questo amiamo di più. Sì, forse la felicità è proprio questo, il sentimento commosso della nostra disgrazia. E questa compiacente tenerezza fa dimenticare il suo aspetto ridicolo quando si china sul nostro passato per arricchire il nostro presente.

Quella era una sera così. Lui ricordava, non una felicità passata, ma uno strano sentimento di cui aveva sofferto. Aveva avuto una madre. In certe circostanze le facevano una domanda: «A che cosa pensi?». «A niente» rispondeva lei. Ed era vero. E' tutto lì, e perciò niente. La sua vita, i suoi interessi, i suoi figli si limitano a essere lì, con una presenza troppo naturale per essere sentita. Lei era inferma, pensava con difficoltà. Aveva una madre rude e dominatrice che avrebbe sacrificato tutto a un amor proprio da bestia irritabile e che ha dominato a lungo la debole mente della figlia. Emancipatasi col matrimonio, dopo la morte del marito è tornata docilmente. Era morto sul campo dell'onore, come si dice. E, sistemata in evidenza, si può vedere in una cornice dorata la croce di guerra e la medaglia al valore. L'ospedale ha anche inviato alla vedova una piccola scheggia d'obice ritrovata nelle carni di lui. La vedova l'ha conservata. E' da molto tempo che non prova più pena. Il marito l'ha dimenticato, ma parla ancora del padre ai suoi figli. Per tirarli su, lavora e dà il denaro alla madre. Questa educa i ragazzi con una frusta. E quando picchia troppo forte, la figlia le dice: «Non picchiare sulla testa». Dato che sono figli suoi, li ama molto. Li ama d'un amore uniforme che a loro non si è mai rivelato.

Qualche volta, come in quelle sere di cui lui si ricordava, tornando dal lavoro estenuante (fa le pulizie), trova la casa vuota. La vecchia è a far la spesa, i ragazzi non sono ancora tornati dalla scuola. Allora si rannicchia su una sedia e, con gli occhi vaghi, si perde a inseguire la traccia sperduta di una fessura dell'impiantito. Attorno a lei s'infoltisce la notte in cui quel lamentoso mutismo è d'una irreparabile desolazione: ma non c'è nessuno per saperlo.

Ma uno dei figli soffre di questi atteggiamenti in cui probabilmente la madre ritrova la sua unica felicità. Se rincasa in quel momento distingue la magra figura dalle spalle ossute e si ferma: ha paura. Comincia a sentire molte cose. Si è appena accorto della propria esistenza. Ma non riesce a piangere di fronte a quel silenzio animalesco. Prova pietà per sua madre, vuol dire che l'ama? Lei non lo ha mai accarezzato perché non ne sarebbe capace. Allora resta lunghi minuti a guardarla. Sentendosi estraneo, prende coscienza del suo dolore. Lei non lo sente, perché è sorda.

Tra poco la vecchia rincaserà, rinascerà la vita: la tonda luce del lume a petrolio, la tela cerata, le grida, le parolacce. Ma adesso questo silenzio segna una pausa, un minuto d'eternità. Sentendo ciò confusamente, il ragazzo crede di sentire nello slancio che ha dentro di sé dell'amore per sua madre. E dev'esser vero perché dopo tutto è sua madre.

Ma a che cosa pensa lei, a che cosa pensa? A niente. Fuori la luce, i rumori; qui il silenzio nella notte. Il ragazzo crescerà, imparerà. Lo tirano su e gli chiederanno riconoscenza, come se questo gli evitasse il dolore. Sua madre avrà sempre questi silenzi. E il ragazzo interrogherà sempre, sua madre come se stesso. Crescerà in dolore. Essere uomo, ecco quello che conta. La nonna morirà, poi sua madre, poi lui.

La madre ha trasalito perché ha paura. Rimprovera il figlio. Che aria da stupido ha quando la guarda così. Vada a fare i compiti. Il ragazzo i compiti li ha fatti. Ha amato, sofferto, rinunciato. Oggi si trova in un'altra stanza, anch'essa brutta e nera. Adesso è un uomo. Non è questo che conta?

2.

Poi è la voce dell'uomo che era nato per morire.

Certo, la sua voce gongolava quando, ravvicinando le sopracciglia, scuoteva un indice sentenzioso. Diceva: «A me mio padre mi dava cinque franchi della mia settimana per divertirmi fino al sabato successivo. Ebbene, trovavo ancora il modo di mettere da parte dei soldi. Tanto per incominciare, per andare a trovare la mia fidanzata facevo in piena campagna quattro chilometri per andare e quattro per

ritornare. Su, su, ve lo dico io, la gioventù di adesso non si sa più divertire». Erano attorno a una tavola rotonda, tre giovanotti e lui vecchio. Raccontava le sue povere avventure e i suoi racconti erano della taglia di quello che era stato lui: scempiaggini molto considerate, tedii che celebrava come vittorie. Non faceva pause nel suo racconto e, per la fretta di dire tutto prima che lo abbandonassero, riportava del suo passato non tanto quello che l'aveva colpito quanto quello che pensava dovesse toccare i suoi ascoltatori. Farsi ascoltare era il suo unico vizio per il quale s'impediva di vedere l'ironia degli sguardi e gli scherzi grossolani che gli facevano. Per loro era il vecchio di cui si sa che tutto andava bene ai suoi tempi, mentre lui credeva di essere l'avo rispettato per la sua esperienza. I giovani non sanno che l'esperienza è una sconfitta e che per saperne un po' bisogna perdere tutto. Lui aveva sofferto. Non ne parlava, perché credeva di guadagnarci a sembrare felice. D'altronde se in questo sbagliava, si sarebbe ingannato anche a voler commuovere con le sue disgrazie. Che cosa importano le sofferenze di un vecchio quando la vita ti occupa interamente?

Parlava, parlava, si smarriva beatamente nel grigiore della sua voce arrochita. Ma non poteva durare. Il suo piacere esigeva una fine e l'attenzione degli ascoltatori declinava. Non era neppure più divertente; era vecchio. E i giovani amano il bigliardo e le carte che non assomigliano al lavoro imbecille di tutti i giorni.

Presto fu solo, malgrado i suoi sforzi e le sue menzogne per rendere più attraente il racconto. I giovani se ne erano andati senza riguardi. Di nuovo solo. Non essere più ascoltato: questa è la cosa terribile quando si è vecchi. Lo condannavano al silenzio e alla solitudine. Gli facevano capire che tra poco sarebbe morto. E un vecchio che morirà presto è inutile, addirittura fastidioso e insidioso. Se ne vada. O almeno stia zitto: è il minimo che possa fare. E lui soffre perché non può tacere senza pensare di essere vecchio.

Comunque si alzò e se ne andò sorridendo a tutti quelli che gli stavano attorno. Ma incontrò solo visi indifferenti o scossi da una gaiezza alla quale non aveva diritto di partecipare. E col suo passo lento, un passetto d'asino al lavoro, percorse i lunghi marciapiedi pieni di uomini.

Si sentiva male e non voleva rincasare. Solitamente gli piaceva abbastanza ritrovare la tavola e il lume a petrolio, i piatti in cui le dita trovavano meccanicamente il loro posto. Gli piaceva anche mangiare in

silenzio, con la vecchia seduta di fronte, i bocconi masticati a lungo, il cervello vuoto, gli occhi fissi e morti. Quella sera sarebbe rientrato più tardi. La cena servita e fredda, la vecchia già a letto, senza preoccupazioni perché conosceva questi ritardi imprevisti. Lei diceva: «Ha le lune», e aveva detto tutto.

Adesso andava, nella dolce cocciutaggine del suo passo. Era vecchio e solo. Alla fine di una vita, la vecchiaia dà la nausea. Non ci si diverte molto su questo nastro scorrevole che non si può risalire. Ma questo nastro gira su se stesso oppure tutto finisce per non essere più ascoltato? Perché non lo vogliono sentire? Sarebbe così facile ingannarlo. Basterebbe un sorriso, un po' di benevolenza.

La notte è lì che scende senza una debolezza, inevitabilmente; e tutto è così per il povero vecchio. Cammina e tace, svolta all'angolo di una strada, inciampa e quasi cade. E' ridicolo, ma che farci? Malgrado tutto, preferisce la strada, la strada piuttosto che quelle ore in cui, a casa, la febbre gli nasconde la vita e lo isola nella sua stanza. Allora, a volte, la porta si apre lentamente e resta per un attimo socchiusa. Entra un uomo, alto, vestito di chiaro. Si siede di fronte al vecchio e tace a lungo. E' immobile, come la porta che poco fa era spalancata. Di tanto in tanto si passa una mano sui capelli e sospira dolcemente. Quando ha guardato a lungo il vecchio con lo stesso sguardo gravido di tristezza, se ne va in silenzio. Dietro di lui la serratura scatta con un rumore secco e il vecchio rimane lì, inorridito, con la sua acida e dolorosa paura nel ventre.

Nella strada invece, per poca gente che incontri, non è solo. Non sospetta di essere malato. Forse tra poco cadrà. Ne sono certo. Sarà la fine.

La sua febbre gli offusca la vista. I suoi passetti si fanno più frettolosi: domani tutto cambierà, domani. Presto scopre che domani sarà lo stesso, e dopodomani, tutti gli altri giorni. E questa irrimediabile scoperta lo opprime. Sono queste le idee che uccidono. Ci si uccide perché non si possono sopportare. Oppure, se si è giovani, se ne fanno delle frasi.

Vecchio, pazzo, o ubriaco, non si sa. La sua fine sarà una degna fine, singhiozzante, ammirevole. Morrà in bellezza, voglio dire soffrendo. Questo lo consolerà. E d'altronde, dove andare: è vecchio per sempre.

Adesso le strade erano più nere e meno popolate. Passavano ancora delle voci. Nello strano sollievo della sera diventavano più solenni. Dietro le colline che circondavano la città, c'erano ancora dei bagliori del giorno. Un fumo, imponente, venuto chissà da dove, apparve dietro alle creste alberate. Lentamente si alzò e si dispose come un pino. Il vecchio chiuse gli occhi. Tutto ciò apparteneva a lui... e ad altri. Davanti alla vita che portava con sé il rombo della città e lo "sciocco, indifferente sorriso del cielo", era solo, nudo, disorientato, già morto. E necessario descrivere il rovescio di questa bella medaglia? Si sospetta che in una stanza sporca e buia la vecchia apparecchiasse, che, preparata la cena, si sedesse, guardasse l'ora, aspettasse ancora e si mettesse a mangiare con appetito. Pensava: 'Ha la luna. E aveva detto tutto.

3.

E poi è la voce che era sorretta dalla musica.

Come quando ci si è sporti a lungo sul rumore di una strada, chiusa la finestra ed entrato il silenzio, l'agitazione degli uomini sembra svuotata di senso e i loro gesti fantastici, tanto sembrano prossimi a cadere nel vuoto, così la voce di questa donna perse ogni appoggio e ogni realtà quando la musica che la sorreggeva cessò. Come prima di chiudere la finestra non si sapeva da quale rumore fosse turbata la strada e si soffre di questo tumulto solo quando si è sepolti nel silenzio della stanza, così la grandezza di questa donna era sembrata abituale a quelli che l'ascoltavano per poi sembrar loro illusoria.

Questa donna raccontava le sue disgrazie ai suoi figli. La musica suonava quando era entrata. Un disco girava. Era una romanza notissima ma interpretata in modo originale da un fischiatore e un'orchestra. Si chiamava il "Canto dell'Usignolo". Era patetica proprio per la sua stupidità. C'era in essa un grande slancio da giovane che non ha ancora conosciuto la vita. Un solo motivo, che però passava dall'orchestra al violino e dal violino al fischiatore. La frase partiva, languida e indeterminata, inciampava, lacrimava e infine riprendeva il suo calvario, di volta in volta gonfiata da tutta l'orchestra, dettagliata

dal violino e suggerita dal fischiatore. La donna era entrata col suo dolore in quell'immensa e sciocca malinconia. E aveva parlato.

La sua disgrazia non lasciava dubbi. Viveva con suo fratello che era sordo, muto, cattivo e stupido. Era senz'altro per pietà che gli viveva accanto. Era anche per paura. Se almeno l'avesse lasciata vivere a modo suo! Ma le impediva di vedere l'uomo che amava. Eppure alla loro età la cosa non aveva più tanta importanza. Anche lui, quello che amava, aveva degli impedimenti. Era sposato.

Da anni quella che portava il suo nome beveva e non combinava niente. Allora lui nutriva una rugosa tenerezza per ciò che costituiva un'eccezione nella sua vita. Portava alla sua amica dei fiori che aveva colto nelle siepi dei sobborghi, delle arance, e dei liquori che vinceva alla fiera. Certo, non era bello. Ma la bellezza non si mangia in insalata e lui era così a posto. Anche per lei, era l'Avventura. Lei teneva a lui e lui a lei. Che altro è l'amore? Lei gli lavava la biancheria e cercava di tenerlo pulito. Lui aveva l'abitudine di portare dei fazzoletti piegati a triangolo e annodati attorno al collo. Lei gli faceva dei fazzoletti bianchissimi ed era una delle sue gioie.

Ma l'altro, il fratello, non voleva che ricevesse il suo amico. Doveva incontrarlo di nascosto. Oggi lo aveva ricevuto. Sorpresi, c'era stata una rissa spaventosa. Dopo che se ne erano andati, il fazzoletto a triangolo era rimasto in un angolo sporco della stanza e lei era venuta a piangere da suo figlio.

Che cosa fare, allora? La sua disgrazia era sicura. Aveva troppa paura del fratello per lasciarlo. Lo odiava troppo per dimenticarlo. Un giorno l'avrebbe ucciso, era certo.

Aveva detto tutto ciò con una voce incolore. Adesso questa voce lasciava indovinare le lacrime che questa donna, sempre più penetrata del sentimento della sua desolazione, offriva alle ferite di cui Dio adorna quelli che preferisce e la sua voce diventava pura a forza d'essere sorda.

La musica era sempre presente. La frase arrivava a grossi fiotti mobili e trascinava l'anima di questa donna, con grandi sospiri. La musica saliva verso il cielo, dava l'assalto a quella divinità incessantemente insperata. Si sentiva che la Donna cresceva. Portava le sue lacrime e le offriva. Senza saperlo, attingeva la felicità. La frase esitava, esplodeva con tutta l'orchestra. E poi tutto si calmava. Un violino riprendeva in un soffio. E

la voce della Donna si abbassava. Diceva: «Che cosa bisogna fare? Un giorno o l'altro finirò per prendere un veleno. Perlomeno starò tranquilla».

E quelli che l'ascoltavano erano commossi, non dalle parole che diceva ma perché lei le gettava nella musica. (Essendo accanto alla disgrazia, erano accanto a Dio. E la musica precisava questo dio a cui si sentivano così vicini.) La Donna non piangeva né si lamentava. Era lontanissima. La sua decisione l'aveva calmata. Probabilmente non l'avrebbe mai fatto. Ma averlo deciso, credersene capace, prendere coscienza che la sua disgrazia era abbastanza importante per darle idee simili, la calmava. Poiché, in fin dei conti, c'era almeno una via d'uscita.

La Donna s'è alzata. Sul suo viso non rimane più nulla di distante. Ma rimangono gli occhi rossi, profondamente cerchiati, la bocca ancora distorta, la pelle sempre incartapecorita. Rimane quel viso affinato dalle lacrime, quel dolore che trabocca dall'inutile frontiera dei lineamenti e lascia un alone attorno a ogni ruga e a ogni movimento così come la sera porta una nobiltà e una gravità inattesa nei paesaggi più devastati. Qualcosa d'ignoto che porta in sé trascende il suo corpo per raggiungere gli altri corpi, il mondo, qualcosa che assomiglia a una musica o a una voce che dica la verità. E' come un viso che si contempla in uno specchio e che sembra ingentilito, affinato, più divino, voglio dire strano.

Sta per andarsene. Il suo cappello è infilato goffamente, come il sorriso di poco fa. Tornerà, dice. Ha conosciuto l'avventura che le ha portato i guai. Corpo di Dio, corpo brutto, ossuto, corpo sgraziato, si vorrebbe piangere su di esso. Il Dio che l'ha creata è il Dio che l'abbandona e lei non sa niente. Non pensa. Qual è dunque il suo segreto su questa terra? Ma tutto va bene, benissimo. Se ne vada pure adesso.

Dopo che se ne è andata hanno rimesso la stessa melodia. E che cosa succede a lei che se ne va col suo timore?

Non esiste più poiché non è più lì. Eppure deve camminare, respirare, prendere delle strade di cui non conosce il nome, per andare verso il fratello cattivo e brutale che l'aspetta. Rientrerà nel suo buio, dopo esserne uscita per il miracolo di una sciocca musica. La sua vita ci sfugge e la sua voce si perde, già si spegne per immergerci nell'ignoranza e nasconderci un angolo del mondo. Ed è come una finestra che si chiude sul rumore di una strada.

Poi è la voce della vecchia malata che lasciavano sola per andare al cinema.

Era colpita da una malattia di cui aveva creduto di morire. Le si era paralizzata tutta la parte destra. In questo mondo aveva solo una metà di sé mentre l'altra le era già estranea. Vecchietta irrequieta e chiacchierona, che da anni viveva sola, l'avevano ridotta al silenzio e all'immobilità. L'avevano seppellita in una poltrona, in casa della figlia. Aveva tenuto molto alla propria indipendenza e a settant'anni lavorava ancora per conservarla. Adesso viveva a carico della figlia.

Sola per lunghe giornate, analfabeta, poco sensibile, la sua vita larvale si affacciava solo su una finestra: Dio. Credeva in lui. Ne erano la prova un rosario, un Crocefisso di piombo e di stucco, un san Giuseppe che porta il Bambino che teneva con sé. Temeva che il suo male fosse incurabile ma lo affermava perché si curassero di lei, per il resto rimettendosi al Dio che amava così male.

In quel momento qualcuno s'interessava a lei. Era un giovanottone pallido che aveva della sensibilità. Credeva che ci fosse una verità e sapeva d'altronde che questa donna tra poco sarebbe morta, senza preoccuparsi di risolvere questa contraddizione. Aveva preso un vero interesse alla noia della vecchia. Questo lei l'aveva capito bene. E questo interesse era per la malata una fortuna insperata. Lei gli raccontava animatamente le sue pene: era agli sgoccioli. E bisogna pur lasciare il posto ai giovani. Se si annoiava? Questo era certo. Nessuno le parlava. Stava nel suo cantuccio come un cane. Tanto valeva farla finita. Perché preferiva morire piuttosto che essere di peso a qualcuno.

La sua voce si era fatta querula. Era una voce di mercato, da mercanteggiamento. Eppure quel giovane capiva perché aveva della sensibilità. Però era dell'opinione che fosse ancora meglio essere a carico degli altri che morire. Ma questo provava solo una cosa: che sicuramente lui non era mai stato a carico di nessuno, a parte Dio. E, poiché aveva visto il rosario, diceva appunto alla vecchia: «Le rimane il buon Dio». Era vero. Ma anche a questo proposito, le davano noia. Se le capitava di restare a lungo in preghiera, se il suo sguardo si smarriva in qualche motivo della tappezzeria, sua figlia diceva: «Eccola di nuovo

che prega!». «Che fastidio ti dà?» diceva la malata. «Nessuno, ma insomma, mi dà ai nervi.» E la vecchia taceva e chiudeva gli occhi.

Il giovane ascoltava tutto ciò con un'immensa pena sconosciuta che gli gravava nel petto. E gli diceva ancora: «Se ne accorgerà quando sarà vecchia. Ne avrà bisogno anche lei».

E' un destino oscuro e avvincente quello di questa vecchia, staccata da tutto fuorché da Dio, tutta quanta affidata a quest'ultimo male, virtuosa per necessità, troppo facilmente convinta che quello che le resta è l'unico bene degno d'amore, finalmente e irrimediabilmente tuffata nella miseria dell'uomo in Dio. Disgrazia vuole che queste credenze troppo uguali non reggano molto di fronte al primo schiaffo della vita. E quel che seguirà mostrerà che Dio non è necessariamente contro gli interessi degli uomini.

Si erano messi a tavola. Il giovanottone pallido era stato invitato a cena. Poiché di sera i cibi sono pesanti, la vecchia non mangiava. Era rimasta nel suo angolo alle spalle di colui che l'aveva ascoltata. E, sentendosi osservato, egli mangiava male. Tuttavia la cena procedeva. Trovandosi bene assieme, quelle persone sentivano il desiderio di prolungare quel momento. Decisero di andare al cinema. Davano appunto un film allegro. Il giovane aveva scioccamente accettato, senza pensare alla persona che continuava a esistere dietro le sue spalle, checché ne fosse.

Si erano alzati per andarsi a lavare le mani prima di uscire. Non era naturalmente il caso che venisse anche la vecchia. Se anche non fosse stata inabile, la sua ignoranza le avrebbe impedito di capire il film. Lei diceva che il cinema non le piaceva. In verità, non capiva. D'altronde stava nel suo angolo e prendeva un grande interesse vuoto ai grani del suo rosario. Dio stava dietro a quel rosario e l'esortava alla fiducia. I tre oggetti che conservava segnavano per lei il punto materiale in cui incominciava il divino. A partire dal rosario, dal Crocefisso e da san Giuseppe, dietro di loro, si apriva un grande buio profondo in cui si trovava Dio.

Erano tutti pronti. Si avvicinavano alla vecchia per baciarla e darle la buona notte. Lei aveva già capito e stringeva con forza il rosario. Ma sembrava che questo gesto potesse essere tanto di disperazione come di fervore. L'avevano baciata. Restava solo il giovanottone pallido. Aveva stretto la mano della donna con affetto e già tornava indietro. Ma l'altra aveva visto andarsene colui che si era interessato a lei. Non voleva

restare sola. Già sentiva l'orrore della solitudine, l'insonnia prolungata, il deludente tu per tu con Dio. Aveva paura, faceva affidamento soltanto più nell'uomo, e legandosi all'unico che le avesse dimostrato dell'interesse, non abbandonava la sua mano, la stringeva, ringraziandolo goffamente per giustificare questa insistenza. Il giovane era imbarazzato. Gli altri si voltavano già per invitarlo ad affrettarsi. Lo spettacolo incominciava alle nove ed era meglio arrivare un po prima per non aspettare al botteghino.

Lui si sentiva di fronte al male più spaventoso che avesse mai provato: quello di una vecchia inferma che si lascia sola per andare al cinema. Voleva andarsene e nascondersi, non voleva sapere, cercava di ritrarre la mano. Per un secondo provò un odio feroce per quella vecchia e pensò di prenderla a schiaffi.

Finalmente si poté ritirare e se ne andò mentre la malata, sollevandosi un po sulla poltrona, vedeva con orrore andarsene l'unica certezza in cui avesse potuto fare affidamento. Adesso non c'era niente a proteggerla. E tutta quanta affidata al pensiero della morte, non si rendeva esattamente conto da che cosa fosse terrorizzata, ma sapeva di non voler restare sola. Dio non le serviva a nulla, solo a toglierla agli uomini e a renderla sola. Lei non voleva lasciare gli uomini. E' per questo che si mise a piangere.

Gli altri erano già nella strada. Un tenace rimorso travagliava il giovane che aveva il torto di avere una sensibilità. Alzò gli occhi verso la finestra illuminata, grosso occhio morto nella casa silenziosa. L'occhio si chiuse. La figlia della vecchia malata disse al giovane pallido: «Spegne sempre la luce quando rimane sola. Le piace restare al buio».

Gli uomini costruiscono sulla vecchiaia futura. A questa vecchiaia assalita dall'irrimediabile, vogliono dare l'ozio che la lascia senza difesa. Vogliono diventare capireparto per ritirarsi in una villetta. Ma una volta sprofondati nell'età si accorgono che è tutto sbagliato. Hanno bisogno degli altri uomini per proteggersi.

L'uomo si rifugia negli uomini. E chi vuol essere più solitario e anarchico è anche colui che arde più di ogni altro di comparire agli occhi del mondo. Quello che conta sono gli uomini. Le generazioni si succedono, trascorrono l'una nell'altra, nascono per morire e rinascere. Un giorno una vecchia ha sofferto? E poi? Il suo destino non offre che un interesse ristretto. Anche lei fa affidamento soltanto nell'uomo. Dio

non le serve che a toglierla agli uomini e a renderla sola. Ma lei non vuole. Piange.

Un uomo, una vecchia, altre donne hanno parlato e le loro voci lentamente, progressivamente si cancellano, si spengono nel clamore universale degli uomini che batte a grandi colpi come un cuore presente dovunque.

ORIGINE E COSTITUZIONE DEI TESTI

1932.

UN NUOVO VERLAINE.

Non c'è manoscritto. Articolo pubblicato nella rivista algerina "Sud", marzo 1932, pag. 38.

JEHAN RICTUS.

Non c'è manoscritto. Articolo pubblicato nella rivista algerina "Sud", maggio 1932.

LA FILOSOFIA DEL SECOLO.

Non c'è manoscritto. Articolo pubblicato nella rivista algerina "Sud", giugno 1932.

SAGGIO SULLA MUSICA.

Nella sua forma definitiva, il "Saggio sulla Musica" è stato pubblicato nella rivista algerina "Sud", giugno 1932, pagg. 123-130. Il manoscritto occupa ventotto fogli di grande formato. Prima di consegnare il testo al tipografo, Camus vi ha apportato innumerevoli piccole correzioni. Più che riportarle tutte, ci è sembrato preferibile riprodurre la versione primitiva dell'introduzione del "Saggio sulla musica", che precede lo sviluppo dedicato a Schopenhauer:

«Dimostrare che la musica è la più completa e la più perfetta delle arti, ecco lo scopo del presente lavoro. Ma in primo luogo è importante definire nettamente il nostro modo di concepire l'arte: Secondo la scuola realista che in questo si contrappone alla scuola idealista, l'arte si

dovrebbe proporre soltanto ed esclusivamente l'imitazione della natura e l'esatta riproduzione della realtà. Questa definizione non solo avvilisce l'arte, ma la distrugge. Abbassarla a un'imitazione servile della natura significa condannarla a riprodurre solo cose imperfette. Non bisogna dimenticare che la maggior parte dell'emozione estetica viene data dalla nostra personalità. La parte di bellezza che esiste nella natura è così debole che non la si può considerare apprezzabile. Il senso del bello che proviamo davanti a un paesaggio non deriva dalla perfezione estetica di quel paesaggio. Dipende dal fatto che questo aspetto delle cose è in perfetta concordanza con degli istinti, delle tendenze, dei sentimenti confusi della nostra coscienza. E ciò è tanto vero che uno stesso paesaggio visto troppo a lungo, contemplato troppo spesso, finisce per stancare. Questo non succederebbe se avesse in sé la perfezione. Comunque sia, la maggior parte dell'emozione estetica è fabbricata dal nostro io e la frase d'Amiel resterà sempre giusta: "Un paesaggio è uno stato d'animo".

«D'altronde se le arti si riducessero all'imitazione della natura, ammettendo che alcune di esse come la pittura o la scultura giungano a un risultato, è materialmente impossibile per altre come l'architettura e la musica fare lo stesso. La natura possiede certo delle proprie armonie, ma non credo che Beethoven e Wagner si siano limitati a imitarle. D'altronde non avremmo alcun vantaggio a tentare delle riproduzioni necessariamente infedeli della natura, per creare l'emozione estetica. La natura stessa ci procurerebbe molto più sicuramente un'emozione più netta e più pura.

«Consideriamo dunque come insostenibile questa tesi 'realista. D'altronde i risultati di questo tentativo ci potrebbero condurre alla stessa conclusione. Accanto a successi innegabili come "Madame Bovary", quanti Zola sono caduti nella porcheria e nella oscenità più volgare. Non credo davvero che si possa parlare di emozione estetica di fronte ai "Rougon-Macquart".

«Quale sarà dunque il nostro concetto dell'arte. Non è assolutamente quello della scuola 'idealista, che invece di sottomettere l'arte alla natura giustamente le contrappone, ma fa consistere il principale merito dell'arte in ciò che la mente aggiunge alla natura. Questa teoria idealista in realtà non è che una teoria morale, produttrice di opere piatte, false e

noiose per voler a tutti i costi mostrare degli esempi sani, rispettabili e destinati ad essere imitati.

«Per noi l'arte non sarà né l'espressione del Reale, né l'espressione di un Reale abbellito fino a essere falsificato. Sarà semplicemente l'espressione dell'ideale. Sarà la creazione di un mondo di Sogno abbastanza seducente per farci dimenticare il mondo in cui viviamo con tutti i suoi orrori. E l'emozione estetica risiederà unicamente nella contemplazione di questo mondo ideale. Sarà l'espressione delle cose come dovrebbero essere per noi. E siccome l'ideale di ciascuno è diverso, l'arte sarà essenzialmente personale e originale. L'arte sarebbe la chiave che apre tutte le porte di un mondo normalmente irricognoscibile, in cui tutto sarebbe bello, perfetto, in quanto la bellezza e la perfezione sarebbero definite in rapporto a ciascuno di noi. Chi ci dice d'altronde che questo universo non sia l'unico vero?

«Ed è basandoci su questa concezione dell'arte che cercheremo di provare che la musica, soddisfacendo assolutamente a tutte le condizioni di questa teoria, è l'arte più perfetta come pure la più completa. Per far ciò ci baseremo sul pensiero di Schopenhauer e su quello di Nietzsche che è derivato direttamente dal primo, malgrado certe divergenze che studieremo. E siccome il filosofo della volontà è su questo argomento un discepolo di Platone, finiremo insomma per basarci su Platone. La teoria di quest'ultimo è d'altra parte abbastanza bella, abbastanza artistica perché la si possa considerare come l'unica buona.

«In primo luogo esporremo la teoria di Schopenhauer per meglio comprendere la sua influenza sulle idee di Nietzsche e accorderemo maggiore spazio a quest'ultimo, posto d'altronde corrispondente a quello che questo filosofo ha riservato all'arte nella sua opera. Poeta e al tempo stesso filosofo, Nietzsche possiede una personalità troppo attraente perché la si possa trascurare.

«Dall'esposizione di queste due teorie cercherò di trarre delle conclusioni relative alla definizione e al valore della musica, cercando di mostrare la supremazia della musica su tutte le altre arti»

Sono d'altronde stati eliminati da Camus lo schema e la bibliografia che accompagnavano, nel manoscritto, il testo del "Saggio sulla Musica":

SCHEMA.

- Introduzione.

A. Rifiuto della teoria realista dell'Arte.

Abbassare l'arte all'imitazione della natura significa distruggerla.

B. Lo scopo dell'Arte è quello di farci dimenticare il mondo in cui viviamo per proiettarci nel mondo del Sogno.

C. Perciò la musica, realizzando pienamente questo ideale, è l'arte più perfetta. Cercheremo di dimostrarlo basandoci su Schopenhauer e su Nietzsche.

- Schopenhauer e la Musica.

A. Rapida scorsa sulla teoria generale di Schopenhauer: La Volontà.

B. L'arte in Schopenhauer: Conoscenza delle Idee.

C. La Musica: Espressione della Volontà parallela al Mondo delle Idee.

- Nietzsche e la Musica.

A. Rapida esposizione della filosofia generale di Nietzsche. Due aspetti nella sua teoria della musica.

B. Idee che estremizzano Schopenhauer: Nascita della Tragedia. Apollo. Dioniso. La musica è una Redenzione.

C. Idee che si oppongono a Schopenhauer: Sulla Musica e il Pensiero. La musica non ha soltanto la funzione di evocare in noi dei sentimenti.

D. Le prime di queste idee conducono all'apologia di Wagner. Le seconde conducono alla critica di Wagner.

- Tentativo di definizione ispirato da quei due filosofi.

A. La Musica è l'espressione della Realtà irriconoscibile. Questa Realtà sarebbe un Mondo parallelo al Mondo Reale.

B. Prova di questa affermazione:

La Musica è capace di ispirare dei sentimenti sia letterari sia personali.

Il contrario non può avvenire. Irriducibilità del conosciuto all'Ignoto.

C. Valore della Musica. Sarà un valore di Redenzione. La Musica ci permette un'evasione forse Temporanea ma reale grazie all'Ebbrezza del Bello.

D. Rapporti con le altre arti: La Musica è l'arte più perfetta.

- Conclusione.

A. Ho salvato della teoria di Nietzsche tutto ciò che concordava con Schopenhauer. Ho rifiutato il resto: perché?

B. Perché credo che Nietzsche si sia sbagliato nella sua critica a Wagner.

C. Quale sarà la Musica che ci deve piacere.

BIBLIOGRAFIA

Schopenhauer. "Il Mondo come Rappresentazione e come Volontà".
Libro 3.

Nietzsche. "Il Caso Wagner."

"Nietzsche contro Wagner."

"La Nascita della Tragedia" (consultato)

Pierre Lasserre. "Les idées de Nietzsche sur la Musique."

H. Lichtenberg. "La philosophie de Nietzsche."

Plotino. "1 Enneade". 6 trattato: "Del bello."

Vari articoli di giornali. In particolare: "Revue musicale".

Rimaneggiando il "Saggio sulla musica", Camus qualche volta ha tenuto conto delle osservazioni di Jean Grenier. Queste compaiono nel manoscritto. Ecco le principali:

Sul "Saggio", nel suo insieme: «Da rivedere: più serrato, più netto. Togliere ciò che può esservi di scolastico». Sul «sentimento del Bello»; analizzato nei primi capoversi: «Ciò solleva dei problemi. 1. Bellezza plastica di Platone - imitazione dell'Idea; 2. o bruttezza originale di Baudelaire - espressione dell'individuo. Bisogna optare? Lei sceglie il 2. I templi antichi, le cattedrali, i grattacieli sono anonimi. Avete letto Le Corbusier e Jeanneret? Discussione di questa obiezione da aggiungere come conclusione alla parte B».

Sulla filosofia di Schopenhauer, esposta all'inizio di "Schopenhauer e la Musica", pag. 133: «Sistema derivato piuttosto dal buddismo. Tantra: sete di vivere». Sull'accordo che appare, ibidem, tra il pensiero del filosofo e il Vangelo: «Precisare che è solo su un punto che Schopenhauer è d'accordo col Vangelo. Ma non c'è salvezza da parte di un Dio». Alla fine dell'esposizione della filosofia generale di

Schopenhauer, pag. 136: «Crediamo che sia inutile esporre la filosofia generale. Troppo nota, questa filosofia è stata anche troppo incompresa e soprattutto male interpretata. Mentre non era che un unico slancio di generoso idealismo, ci si è affrettati a tacciarla di egoismo. Ricorderemo tuttavia che se Nietzsche si è fortemente ispirato a Schopenhauer, ne ha pur sempre operato un completo rovesciamento di valori, sempre prendendo lo stesso punto di partenza...». A proposito dell'idea che Schopenhauer si fece della musica, pag. 136: «Analisi ben fatta. Non toccarla».

A proposito delle considerazioni sulla filosofia di Nietzsche, all'inizio di "Nietzsche e la Musica", pag. 138: «Modifichi le generalità su Schopenhauer e Nietzsche. Supponga questi autori già un po' noti al lettore. Senza esporle chiaramente, ricordare queste generalità, ma senza rigore e come osservazioni». Sulla morale aristocratica di Nietzsche, pag. 138: «Giustissimo. E' un ottimismo eroico, parente di quello di Calderon, Corneille, Claudel (confer "Nascita della Tragedia")». Sulla nascita dell'armonia greca, in mezzo alle lotte politiche, pag. 139: «Anche il Rinascimento italiano. Leonardo viene fuori da Borgia». Sulla musica greca, concepita come una forma di sogno, pag. 141: «Ricordare in poche parole questa obiezione: Non spingere troppo in là l'irrealismo greco. Non dimenticare il loro senso della misura. Eiritmia delle danze greche (che a Barcellona sopravvivono nelle sardane). E la musica greca da completamente ragione a Nietzsche? Nietzsche spinge la Grecia verso l'India. Tant'è vero che non ammette la Grecia post-socratica!». Sulla musica di Wagner, di cui Nietzsche fece l'apologia, pag. 142: «Se Wagner non ha creato miti, ha dato perlomeno un nuovo vigore a vecchi miti. Non si creano miti quando si vuole. Quelli di Wagner sono nati morti». Sulla contrapposizione fissata da Camus tra «ragione» o «tecnica» e musica, pag. 143: «No. Esempio: Bach. Rifondere perché non si creda a un attacco contro la tecnica mentre è un attacco contro la Ragione. Per l'artista il grosso guaio sta nel partire dalle idee, dai sentimenti, invece di giungere a suggerirne. Quel che sopravvive in Wagner è quello che lo fa musicista, non pensatore. La sua musica (pura) ci fa pensare; e il suo pensiero ci manda in bestia. Primato della tecnica (da non confondersi con la ragione)». Sulla impossibilità in cui si troverebbe la letteratura di suggerire delle immagini musicali, pag. 146: «La poesia di

Burns, Shelley, per esempio? Ha letto l'"Intermezzo" di Heine?». Sul mondo più puro di cui la musica aprirebbe l'accesso, pag. 148: «E' vero. Ma lei non difende bene il nuovo mondo in cui essa ci fa vivere». Sulla superiorità della musica che non deve «vincere materia» sulle altre arti, pag. 150: «Vero, e anche superficiale. L'arte che ha meno bisogno di materia è la scrittura; e questa assenza di ostacoli è un guaio per lo scrittore, che rischia di sbagliarsi molto più dell'architetto. Il musicista deve tener conto dello strumento, dell'acustica, degli esecutori, eccetera... Felici difficoltà materiali. Se la musica è la più spirituale di tutte le arti, non lo è perché ha la base meno materiale, ma perché ha un sostrato matematico. Conosce la mirabile definizione di Leibniz "Musica,, exercitium occultum nescientis se numerare animi". Aritmetica inconscia».

Sulla «Conclusione» del "Saggio", in cui Camus in un primo tempo aveva scritto di Wagner: «Coi suoi temi, ci riporta in un mondo di leggende, nel mondo della vecchia Germania mitologica e guerriera, o nel mondo della mistica Bretagna: «No. E' una smargiassata». Sull'elogio di Wagner, incompreso da Nietzsche, pag. 151: «Esatto, ma detto male. La musica di Wagner certe volte è molto commovente, ma solo la sua musica. Wagner fallisce nel suo tentativo di sintesi artistica. C'è sempre contrasto tra il libretto e la sinfonia. Crudele contrasto. Gli orpelli di Sigfrido, i leoni impagliati, le Valkirie da Esercito della Salvezza e tutti quei saturnali per istituzioni congregazioniste!». Su una formula imprudente, che precedeva la diatriba contro le «acrobazie musicali» nella prima versione del "Saggio": «(La musica) ci dispensa dalla Ragione, facendo appello soltanto al sentimento», «Punto debole della sua composizione. La musica non si deve fondare né sulla ragione né sul sentimento. Malinteso. Pensare che non si tratta del nostro sentimento, ma di qualcosa d'oscuro che esiste in noi». Davanti alle due ultime frasi della prima versione del "Saggio": «La musica dovrà farci dimenticare tutto ciò che vi è di torbido nella nostra esistenza e, permettendoci d'entrare in un mondo spirituale, farci disprezzare i bassi appetiti e gli istinti grossolani che portiamo dentro di noi. Allora soltanto la musica sarà, al tempo stesso che l'arte più perfetta, uno strumento di redenzione e di rigenerazione sociale», Grenier aveva reagito vivacemente, osservando successivamente: «Superfluo, ininteressante» e «Sciocchezza».

INTUIZIONI.

Ad eccezione del prologo e della "Volontà di menzogna", redatti in un'unica volta, ciascuno dei testi che Camus ha riunito sotto il titolo generale di "Intuizioni" ci è noto grazie a due manoscritti, A e B, il secondo dei quali, più elaborato, presenta, in rapporto al primo, delle differenze. La versione definitiva, quella di B, è stata naturalmente preferita. Per quanto riguarda "Deliri", era stata dattiloscritta, al momento della sua trasposizione in bella copia, fino a queste parole incluse: «... stamattina ho un grosso desiderio: essere come tutti quanti».

Le varianti saranno introdotte dalla cifra che, nel testo a stampa, segna il luogo in cui si collocano, e precedute dalla lettera A. Tra parentesi quadre, le parole, membri di frasi, o frasi cancellate in A o in B. Si sono scelte le correzioni più significative.

L'insieme di questi manoscritti, tutti firmati e datati ottobre 1932 (per "La volontà di menzogna", il nome del mese, vigorosamente cancellato, resta tuttavia illeggibile) è composto di fogli indipendenti, di grande formato, non numerati. L'ordine in cui si è scelto di pubblicare i testi di "Intuizioni", in mancanza di qualunque indicazione da parte dell'autore, sembra il più logico. Non spetta al Pazzo imporre la sua presenza nel primo ("Deliri") e nell'ultimo ("Ritorno su se stesso")? Non è opportuno che "La volontà di menzogna" venga dopo "Incertezza" che termina proprio sull'ossessiva ripetizione della parola «menzogna»? E non è abbastanza naturale che il giovane narratore, dopo aver conversato in compagnia di un vecchio ("La volontà di menzogna"), dialoghi col suo doppio, con se stesso ("Augurio")?

1. Deliri.

1. A (in epigrafe): Non la simpatia, ma il mio richiamo agli esseri. A. G. (André Gide).
2. A: Amico, ascolta.
3. A: [affrancamento].
4. A: [Non voler sapere, rifiutarsi di sapere segna un affrancamento.]
5. A: [La mia mente non sarà più un laboratorio, ma un registratore.]

6. A: Oggi mi sdoppio volontariamente. Ma a volte mi succede inconsciamente.
7. A: E se un giorno m'intravedi così, non ti stupire. Non credere a incostanza.
8. A: e amo.
9. A: [e appena].
10. A: ho compreso.
11. A: era in uno di quei momenti.
12. A: Toh, vedo.
13. A: Li conosco.
14. A: E la cosa ancora più strana è che tu li ami.
15. A: , di quei silenzi che finiscono in alte speculazioni filosofiche.
16. A: fermarsi ad analizzare.
17. A: Dopo tutto, il riso fa parte della Eterna Bellezza.
18. A: Attonito.
19. A: non ho avuto.
20. A: E per questo seguitemi.
21. A: La terra, gli alberi, il cielo, tutto.
22. A: Dimenticatevi nell'amore.
23. A: Poiché vi amo come amo ogni cosa.
24. A: E.
25. A: originale.
26. A: L'oblio è un generoso cordiale.
27. A: fratelli miei, così numerosi, dimenticate la vostra debolezza che vorrebbe mostrarsi e ci mette tutte le sue forze.
28. A: Uomini, vi porto la felicità nell'oblio.
29. A: poiché, rifiutando di conoscere la vita, aveva con ciò stesso allontanato la morte.
30. A: vivremo in.
31. A: lo splendore dei cieli e l'asprezza vigorosa.
32. A: [una frase illeggibile sotto le cancellature].

2. Incertezza.

1. A: entrava dai [finestre] vetri.
2. A: riprese il corso.
3. A: E nella nostra rispettiva indifferenza.

4. A: quelli che si dicono né fatti per comandare né fatti per obbedire.
5. A: senza transizione.
6. A: per non [essere spettatore] trovare voluttà a.
7. A: [e sorrido al sentirmi].
8. A: continuamente con fissità.

3. La volontà di menzogna.

Un solo manoscritto (Ms)

1. Ms : Qui incominciava una frase che è stata cancellata e rimane illeggibile [E la vita era...]
2. Ms: [d'ordine spirituale].
3. Ms: [intraprese].
4. Ms: [vorrei].
5. Ms: [non di comune accordo, ma perché si fermava.»]
6. Ms: [ali increspate].
7. Ms: [m'abbracciò].

4. Augurio.

1. A: completo mutismo.
2. A: [ognuno pensava come].
3. A: [disperato].
4. A: nella quale.
5. A: [vedeva un tempo].
6. A: E invece di cercare la verità nell'apparenza, io.
7. A: guardare da spettatore e che agiva.
8. A: stesso rifiuto dell'intelligenza.

5. Ritorno su me stesso.

1. A: Un giorno finalmente.
2. A: assicurarcene.
3. A: Fratello mio, tu.
4. A: Anch'io lo sono.
5. A: più forte; non avrà conosciuto l'intelligenza.
6. A: Credo che ci si debba accontentare di vivere semplicemente.

7. A: sotto la loro indifferenza si nascondeva.
8. A: arrivavano.
9. A: Cerca. Non troverai. Nemmeno io troverò. Dunque cercheremo sempre.
10. A: Soffro troppo.
11. A: confessare.
12. A: (tutto l'ultimo capoverso): Dove girarmi? Ma c'è una cosa che so. Che c'è altro. Questa vita non è tutto. [E le mie improvvise intuizioni sono lì per] Ed io costruisco la mia speranza con le mie intuizioni improvvise. Ecco una verità. Ecco lo Scopo. Eppure non dovrei sperare alcuno scopo e alcuna partenza. Ma forse mi devo allontanare da queste cose troppo vaghe. Forse. Ma che importa. Dal momento che il mio infinito non è sulla terra.

1933.

LA CASA MORESCA.

Per redigere "La Casa Moresca", Albert Camus si è servito d'un quaderno di scuola, di piccolo formato, acquistato alla libreria Ferraris, 43, rue Michelet (Algeri) Il manoscritto, senza cancellature, è datato aprile 1933, e firmato. Si tratta certamente di una stesura definitiva. Non è stata ritrovata alcuna minuta.

IL CORAGGIO.

Il manoscritto occupa le quattro ultime pagine del quaderno della "Casa Moresca" (aprile 1933) Non ci sono cancellature. "Il Coraggio" è accompagnato da un breve testo (una pagina), destinato a servire da prefazione a una futura raccolta di saggi ("Il Rovescio e il Diritto?"). Nell'idea di Camus "Il Coraggio" avrebbe dovuto essere l'ultimo di questi saggi:

«Alla gente dà fastidio che si sia lucidi e ironici. Vi dicono: 'Questo dimostra che non siete buono. Non vedo il nesso. Se sento dire a qualcuno: 'Sono immoralista, traduco: 'Ho bisogno di darmi una morale; a un altro: 'Forza, intelligenza!', capisco: 'Non posso sopportare

i miei dubbi. Perché mi dà fastidio che si bari. E il grande coraggio sta nell'accettare se stesso, con le proprie contraddizioni.

«Questi saggi sono nati dalle circostanze. Credo che vi si sentirà la volontà di non rifiutarne nulla. E' vero che i paesi mediterranei sono gli unici in cui io possa vivere, giacché amo la vita e la luce; ma è anche vero che il tragico dell'esistenza assilla l'uomo e che vi rimane attaccato il più profondo silenzio. Tra questo rovescio e questo diritto del mondo e di me stesso io mi rifiuto di scegliere. Se vedete un sorriso sulle labbra disperate di un uomo, come potete separare questo da quelle? Qui l'ironia prende un valore metafisico sotto la maschera della contraddizione. Ma è una metafisica in atto. Ed è per questo che l'ultimo saggio porta il titolo: "Il Coraggio"».

MEDITERRANEO.

Il manoscritto, di proprietà di J. de Maisonseul, consta di due fogli di grosso formato. E' firmato e datato ottobre 1933.

DAVANTI ALLA MORTA.

Il manoscritto si presenta sotto la forma di quattro fogli di grosso formato, coperti da una scrittura frettolosa. Alcune correzioni e una variante notevole.

1. Ms.: viveva.
2. Ms.: compreso.
3. Ms.: Guardò il corpo senza benevolenza. Gli venne un pensiero che lo fece fremere: il suo schiaffo non aveva lasciato alcuna traccia. Da viva il sangue sarebbe affluito nella parte colpita. E poi sarebbe spuntata la buona complessità di una rivolta. Si andò a lavare le mani. Sulla punta delle dita sentiva la greve inerzia della testa.
4. Ms.: Questa impossibilità.
5. Ms.: nutriva.
6. Ms.: Sarebbero venuti a portarla via domani.
7. Ms.: e ancora si chiedeva se aveva perduto la speranza.

PERDITA DELLA PERSONA AMATA.

Il manoscritto si compone di tre fogli di grosso formato. Presenta pochissime cancellature. E' datato ottobre 1933. Non ha titolo.

1. Ms.: di.
2. Ms.: potenza.
3. Ms.: l'heautontimorumenos.

DIALOGO DI DIO CON LA SUA ANIMA.

Il manoscritto si compone di due fogli di grosso formato, coperti da una scrittura piuttosto difficile da decifrare. Non ci sono correzioni notevoli. Dalla scrittura questo testo sembra esser stato redatto nel 1933.

CONTRADDIZIONI.

Un unico foglio, di grosso formato, coperto da una scrittura nervosa. Né titolo, né data. Dalla scrittura, questo testo sembra sia stato redatto nel 1933.

L'OSPEDALE DEL QUARTIERE POVERO.

Esistono due manoscritti, A e B, dell'"Ospedale del quartiere povero" B, che è di proprietà di J. de Maisonseul ed è datato 1933, dà la versione definitiva del racconto. Ci sono alcune sensibili varianti.

1. A: tra padiglioni d'ospedale con tetti rossi e cancelli bianchi, in mezzo a fiori, foglie e uccelli.
2. A: [il che li rendeva più goffi].
3. A: lasciarono che i loro corpi si dondolassero nel languore dell'aria.
4. A: Si poteva dire che non ce ne fosse uno così.
5. A: [Non posso dire che ho pensato alle mie figlie e agli altri. Ma un giorno scendevo per la strada. Passò un'auto. Non ho pensato.]
6. A: [Mi ha appioppato un calcio nel didietro, che non ti dico».]
7. A: [un Ebreo] faceva degli sforzi sovrumani per tranquillizzarsi. Si gargarizzavano.
8. A: e delle precauzioni.

9. A: [Provavano quella infinita felicità di non avvertire più i confini del corpo. Come una ragazza che esce di casa ai primi raggi del sole.] Come una bella ragazza che lascia la casa ai primi raggi del sole, le loro anime adesso erano uscite e aleggiavano attorno ai corpi.

10. A: le teste si stancavano. Non si curavano più del sole.

L'ARTE NELLA COMUNIONE.

Il manoscritto si compone di undici fogli di grosso formato. E' firmato e datato: «33». La redazione del testo è particolarmente accurata. Nessuna correzione notevole.

1934.

IL LIBRO DI MELUSINA.

Camus ha ricopiato accuratamente il testo del "Libro di Melusina" in un quaderno di scuola di piccolo formato (cm. 21 x 17), a righe. Non l'ha datato, ma Simone Hié affermava di aver avuto in dono "Il libro di Melusina" nel corso del mese di dicembre 1934.

Le varianti sono rare. "Racconto per bambini troppo tristi"

1. Ms.: viale.

2. Ms.: ogni passo del gatto.

3. Ms.: quasi.

Nessuna correzione nel "Sogno della fata" e nelle "Barche"

LE VOCI DEL QUARTIERE POVERO.

E' possibile ricostituire l'insieme del testo senza ricorrere alla copia manoscritta delle "Voci del quartiere povero", che apparteneva a Simone Hié. In effetti, Roger Quilliot, che si era servito del manoscritto per presentare "Il Rovescio e il Diritto" nella sua edizione degli "Essais", aveva stampato, col consenso della proprietaria, l'insieme dei brani e episodi inediti. Ecco l'elenco degli elementi di cui si è disposto per costituire il testo delle "Voci del quartiere povero:

1. "La voce della donna che non pensava: Essais", pagg. 1187-1189.

2. "La voce dell'uomo che era nato per morire: Essais", seconda parte de "L'ironie", pagg. 17-20, rimaneggiata grazie alle varianti, pagg. 1186-1187.

3. "La voce che era sorretta dalla musica: Essais", pagg. 1209-1212.

4. "La voce della vecchia malata che lasciavano sola per andare al cinema: Essais", prima parte de "L'ironie", pagg. 15-17, rimaneggiata grazie alle varianti, pagg. 1185-1187.

5. "Gli uomini costruiscono sulla vecchiaia: Essais", pagg. 1212-1213. La signora Camus conserva d'altra parte un dattiloscritto de "La voce che era sorretta dalla musica", due de "La voce della vecchia malata..." e due de "La voce dell'uomo che era nato per morire".

Albert Camus aveva datato "Le voci del quartiere povero", dedicandole alla prima moglie, 25 dicembre 1934.